

الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية

الدكتور

حسن سالم هندي اسماعيل





الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية



دارالحميد للنشر والتوزيع

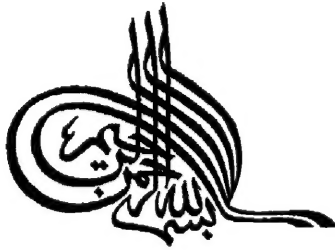
الأردن - عمان - ص.ب. : 366 عمان 11941 الأردن

هاتف: 5231081 فاكس: 5235594 009626

E-mail: dar_alhamed@hotmail.com

daralhamed@yahoo.com

www.daralhamed.net



الرواية التاريخية
في الأدب العربي الحديث
دراسة في البنية السردية
1967 — 1939

الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية

1967 – 1939

الدكتور

حسن سالم هندي إسماعيل

الجامعة المستنصرية

كلية الآداب



E-mail : daralhamed@yahoo.com

المحتويات

الصفحة	الموضوع
9	المقدمة
17	التمهيد: مفهوم الرواية التاريخية وتطورها
	الفصل الأول
47	الشخصية
54	أولاً: أساليب بناء الشخصية وتقديمها
56	أ- الأسلوب الاخباري
78	ب- الأسلوب الدرامي
90	ثانياً: الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية
91	أ- الشخصية وعلاقتها بالمنظور
120	ب- الشخصية وعلاقتها بالحدث
130	ج- الشخصية وعلاقتها بالعنوان
	الفصل الثاني
143	الحدث
145	أولاً: أساليب بناء الحدث وانساقه
146	أ- الأسلوب التتابعي
171	ب- الأسلوب التضميني
191	ج- الأسلوب الدائري

الصفحة	الموضوع
195	الخطط الثلاثين
204	المكان
216	أولاً: وصف المكان وبنائه
218	أ- وظائف الوصف
228	ب- أنماط الوصف
232	ثانياً: أنماط الامكنة وتحولاتها
232	أ- المكان التاريخي
232	ب- المكان الموضوع
255	ببلوغرافيا: بالروايات التاريخية الصادرة بعد الحرب العالمية الثانية
257	الى عام 1967م
265	الخاتمة
	قائمة المصادر والمراجع

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على إمام الموحدين، محمد الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد:

بدأ فن الرواية التاريخية يشق طريقه إلى الوجود منذ العقد الأول من القرن العشرين أو قبل هذا التاريخ، بمحاولات فردية بسيطة، ثم تتابع ظهور الاعمال الروائية التاريخية من حين إلى آخر، لتضيف إلى كيان هذا الفن ملامح فنية جديدة، أدت إلى تثبيت أقدامه في الحياة الأدبية. إلا أن الأزدهار الحقيقي الذي شهدته الرواية التاريخية، كان في المرحلة التي اعتبت الحرب العالمية الثانية، إذ تكاثرت الاعمال الروائية التاريخية، وتنوعت تجاربها، واغتنت بأساليب جديدة نتيجة، لتزايد وعي الكتاب بأصول هذا الفن، وإطلاعهم على نماذج الرفيعة في الأدب الاجنبية، كما بدأ تأثر بعض الكتاب بهذا المذهب أو ذلك ينعكس على زاوية الرؤية وطريقة تناول. ربما كان ذلك كله دافعاً لظهور دراسات عدة تناولت الرواية التاريخية، بيد أن هذه الدراسات - على الرغم من تعددها - لم تنتظر إلى الرواية التاريخية على أنها ظاهرة فنية موحدة في الأدب العربي كله، فوقعت في مأزق الأختزال غير المبرر، مكنتية بدراسة نماذج محددة تخص اقليماً دون آخر، وتمتد ظاهرة محدودة الأفق التي اتسمت بها هذه الدراسات لتلقي بظلالها على المنهج الفني الذي درست به هذه النصوص، وهو منهج يقوم على أساس انشاء علاقة موازنة ومقارنة بين الرواية التاريخية وأحداثها من جهة، وبين الخبر التاريخي المدون في كتب التاريخ المعتمدة من جهة أخرى، ويقوم العمل الأدبي بحسب ابتعاده وقربه من المدونة التاريخية المعروفة. ولا شك في أن هذا المنهج يغيب تماماً الجانب الإبداعي في العملية النقدية، وهو أسلوب ومنهج قديم، يمتد بجذوره إلى الاعتراضات التي

وجهت إلى ادب جرجي زيدان، فكانت رواياته التاريخية تحاكم على أساس الحقائق التاريخية، وإذا كان هذا النهج يعد مقبولاً في وقته على أساس أن المناهج النقدية العربية لم تتبلور بعد لتشكل دراسة متكاملة عن الرواية التاريخية فإنه يصبح من المتعذر بل من المستحيل قبوله في دراسة نقدية حديثة، تنظر إليه بوصفه العامل الوحيد والاساسي في تقييم الرواية التاريخية العربية ودراساتها⁽¹⁾. وثمة دراسات أخرى استطاعت أن تتجاوز هذا الاختزال في المنهج والافق النقدي الضيق ولكنها اختزلت العينة المدروسة إلى أبعد حد عندما اكتفت بدراسة رواية تاريخية واحدة لأديب واحد ولفن متسع زمانياً ومكانياً مثل فن الرواية التاريخية، فلم تفلح هذه الدراسة، أخيراً، بإبراز خصائص الرواية التاريخية وسماتها على نحو عام. وتعدّر عليها الوصول إلى سمات عامة تخص الرواية التاريخية الغربية⁽²⁾. ومن الدراسات النقدية المهمة التي استطاعت أن تتجاوز هفوات الدراسات السابقة من حيث المنهج والمعالجة النقدية واتساع نطاق الدراسة، دراسة (البناء الفني في الرواية التاريخية العربية دراسة فنية مقارنة)، بيد أنها اكتفت بدراسة مرحلة الريادة التي تمتد من (1870-1939م)⁽³⁾ لأنها رأت أن الرواية التاريخية بعد هذا العام أصبحت لها

(1) لقد اعتمد لباحثان: قاسم عبده قاسم وإبراهيم أحمد الهواري في دراستيهما للرواية التاريخية منهجاً يقوم أساساً على مقارنة الأحداث التاريخية الروائية ومقايستها بالأخبار التاريخية المتواترة في كتب التاريخ والسير والتراجم ومن ثم اختزال الدراسة الفنية إلى أبسط حد، وقد اختارا لدراستهما نصوصاً تطبيقية محددة لروائيين محددين أيضاً لا تتجاوز الثلاثة نصوص لروائيين مصريين وقد أعلنوا عن منهجهما صراحة في عنوان للدراسة (الرواية التاريخية: نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية).

(2) أما دراسة هتية محسن فأنها اتسمت بالكثافة والاختزال لجنس روائي مهم مثل الرواية التاريخية، إذ اختار الباحث رواية واحدة لتكون نموذجاً لدراسته وهي رواية (أبو ذر الغفاري) لعبد الحميد جودة السحار، وقد أعلن عن ذلك في عنوان بحثه (الرواية التاريخية: رواية أبو ذر الغفاري عبد الحميد جودة السحار نموذجاً).

(3) لقد عد د. خالد سهر في دراسته للبناء الفني في الرواية التاريخية العربية، المرحلة التي تلي الحرب العالمية الثانية مرحلة جديدة ومختلفة في عمر هذا الجنس الروائي ومسيرته، لذا وقف عند عام 1939 في دراسته للرواية التاريخية للعربية.

خصائصها المميزة وسماتها الثابتة، تزامن ذلك كله مع التطور الفني الملحوظ الذي شهدته، مما يجعلها بداية مرحلة جديدة في عمر الرواية التاريخية ومسيرتها تستأهل ان تفرد لها دراسة خاصة ولا سيما ان هذه البداية تزامنت مع ظهور جيل جديد من الروائيين التاريخيين، امثال نجيب محفوظ ومحمد فريد ابي حديد، وعبد الحميد جودة السحار، وعلى احمد باكثير، والبشير خريف، ومحمد سعيد العريان وغيرهم. ممن أفادوا من التجارب السابقة في ميدان الرواية التاريخية على المستويين العربي والعالمى، وكان للتباين الحاصل بين ثقافة الجيلين اثر في ميلاد هذه المرحلة الجديدة من مسيرة الرواية التاريخية وتاريخها، هذا وقد اسهم في ميلاد الرواية التاريخية بمراحلها الجديدة عوامل اخرى، منها التغيرات السياسية والاجتماعية التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية والتي تركت اثارها واضحة على الرواية على نحو عام والرواية التاريخية على نحو خاص فضلاً عن تباين مسوغات كتابة الرواية التاريخية ومبرراتها بالقياس مع مرحلة الريادة وانعكس ذلك كله على الرواية التاريخية المكتوبة بعد عام 1939، التي اتسمت بالايجابية في جانب الشكل الفني، اذا ما قيست بالمرحلة الاولى.

اذا كان لبداية بحثنا بالعام 1939 مبرراته ومسوغاته الفنية، فان لنهايتها بعام 1967 مسوغاته التاريخية والفنية ايضاً، وإن غلبت مسوغاته التاريخية؛ لارتباطه بنكسة حزيران من هذا العام وما تركته من اثار عنيفة في نفوس الابداء ومشاعرهم، فضلاً على هذا فان الرواية التاريخية اخذت بالانكماش والانحسار في المرحلة التي تلت هذا التاريخ لاسباب موضوعية وفنية وتاريخية سببها لاحقاً ان شاء الله. على انه ينبغي أن يكون واضحاً في الالذهان ان الحدود الزمنية التي تركز عليها البحوث في الأدب والنقد بل سائر ضروب المعرفة الانسانية الاخرى للتمييز بين معالم مرحلة ومرحلة ليست فواصل مانعة، لإن الأدب نشاط انساني يستمد الحياة من مبدعه، وما دامت هذه الحياة موصولة متجددة فلا سبيل إلى القول بتجدد لون معين او ظاهرة معينة وفنائها تماماً عند نقطة محددة في الزمن، ولكن

هذه الحدود، من ناحية ثانية، تعد في كثير من الاحايين أقرب الوسائل تحقيقاً لعنصر الانضباط الذي يفرضه المنهج العلمي في البحث.

وهناك سبب آخر يمكن اضافته الى اسباب وقوف الدراسة عند عام 1967، يتعلق هذا السبب في عدم حصول الباحث على نصوص روائية كافية تنتمي زمانياً الى مرحلة السبعينيات والثمانينيات، على الرغم من حرص الباحث على اقتناء مثل هذه النصوص ودراستها، ولكن مكتباتنا، ولا سباب معروفة لدى الجميع، وقفت في اكثر مصادرنا ورواياتها عند مرحلة متقدمة ومبكرة زمنية قياساً مع المطبوع العربي. وصعوبة الحصول على الروايات التاريخية، امر يمكن تعميمه على الروايات الصادرة خلال مدة الدراسة، ولكن بفضل الله تعالى وبتوفيق منه تم الحصول على نسبة 90% من هذه الروايات، وجدت معظمها في المكتبات الخاصة والاكاديمية وللعامه وقسم منها تم الحصول عليه عن طريق مراسلات خاصة مع بعض المكتبات العربية ودور النشر.

ويعد ان ثم - بعون الله تعالى - جمع النصوص الروائية التاريخية وتصنيفها وتحديدنا بعنوان (الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث) وجدنا من المناسب والضروري ان نصدر دراستنا هذه بتمهيد يعطي فكرة سريعة وموجزة عن الرواية التاريخية العربية وذلك من خلال تعريفها والتعرض لنشأتها وتطورها منذ بداياتها الاولى في الربع الاخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (1870م) وحتى العام الذي وقفت عنده الدراسة والتمهيد على وفق هذا النحو مهم من ناحيتين، الأولى: انه يساعد على ابراز الجهود التي قام بها كتاب هذا الفن في ميدان الرواية التاريخية، ووضعه في إطاره الصحيح، والناحية الثانية: انه يعمل على وصل للحلقات الزمنية التي مرت بها الرواية التاريخية بعضها ببعض، حتى اذا انتهى القارئ من تصفح هذه الدراسة بتمهيدها وفصولها، خرج بفكرتين لا فكرة واحدة احدهما عامة تشمل الخطوات التي خطتها الرواية التاريخية العربية منذ

نشأتها الى الآن، عبر مدة تزيد على قرن من الزمن. والفكرة للثانية خاصة، تتركز حول الرواية التاريخية في السنوات المحصورة بين 1939-1967.

بعد هذا التمهيد الموسع اولت الدراسة عناية فائقة بدراسة البنية السردية للروايات التاريخية ميدان البحث، وضبطتها تحت ثلاثة عنوانات رئيسة تمثل ثلاثة عناصر اساسية، تمتلك حضوراً واسعاً وفعالاً في جنس الرواية التاريخية، وهذه العناصر الثلاثة مثلت (الشخصية والحدث والمكان) وقد درس كل عنصر من هذه العناصر في فصل مستقل استقلالاً شكلياً منهجياً لاستحالة الفصل بين مكونات السرد وعناصره، إلا على سبيل الدراسة والبحث، ولذا بدا أن هذه العناصر استحوذت على معظم المقاربات النقدية عن طريق استقلالها بفصول كاملة سميت باسمائها، فإن هذا لا يلغي الأهمية التي اولتها الدراسة للعناصر السردية الأخرى، مثل الزمان وتشكيلاته الذي بدا اثره واضحاً في فصل الحدث، ووجهة النظر والعنوان والاستهلال، مما تمت دراسته في ضمن فصل الشخصية من خلال محور كامل اسمه (الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية)، سعت الدراسة بذلك الى مناقشة الآراء النقدية المتعلقة بعناصر السرد جميعاً بيد أنها لكتفت بانتخاب بعض النماذج التي فرضت وجودها عبر حضورها البارز والمهيمن في السرد الروائي التاريخي. فكان الفصل الاول بعنوان (الشخصية) وقد عالجت فيه بنية الشخصية عبر محورين اساسيين هما: اساليب رسم الشخصية وتقديمها، والشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية الأخرى، انقسم المحور الاول الى قسمين، سمي الأول الاسلوب الاخباري، والثاني الاسلوب الدرامي. اما المحور الثاني من الدراسة صنف الى ثلاث علاقات، تقيمها الشخصية مع عناصر السرد، الاولى علاقة الشخصية بالمنظور ووجهة النظر، والثانية علاقة الشخصية بالحدث، والثالثة علاقة الشخصية بالعنوان. وجاء هذا التصنيف لايمان البحث بان الشخصية اهم المكونات الروائية في العمل الادبي، وقيمتها تكمن اساساً عبر العلاقات الوطيدة التي تقيمها مع عناصر القص الأخرى.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (الحدث) وتم فيه استقراء عام للحدث الروائي في النص التاريخي حصراً، ودراسة الوسائل التي بنى بها هذا الحدث، وكيفية تشكيل الخبر التاريخي في الرواية التاريخية، وتم في هذا الفصل أيضاً الكشف عن طرائق الروائيين التاريخيين في بناء أحداثهم وكيفية توظيفهم للواقعة التاريخية في نصوصهم الأدبية، ذلك كله تمت دراسته ضمن ثلاثة محاور مستتبطة من اساليب بناء الحدث وطرائقه في الرواية التاريخية وهي: (الاسلوب التتابعي، اسلوب التضمين، الاسلوب الدائري) ولنتهى الفصل بتقييم عام للحدث الروائي مركزاً على المسيرة التطورية التي قطعها توظيف الحدث في هذا النص.

اما فصل المكان فتمت فيه معاينة توظيف الروائي التاريخي لعنصر المكان، والوسائل التي استعملها في بنائه للمكان. ودرست فيه أيضاً انماط الامكنة وتحولاتها، ووسائل بناء المكان وتشكيله وكشف لنا هذا الفصل فعالية المكان واثره في الرواية التاريخية، تجلى ذلك عبر محورين اساسيين هما: وصف المكان وبنائه: ويشمل نمطي الوصف، الإجمالي والوصف الاستقصائي، وينطوي هذا المحور أيضاً على وظائف الوصف وتنظم فيه ثلاث وظائف رئيسة هي الوظيفة الايهامية، والتزيينية والتفسيرية. اما المحور الثاني فيشمل: انماط الامكنة وتحولاتها، وبرز ان ثمة نمطين مكانيين بارزين في الرواية التاريخية يمثلان ثنائية ضدية واحدة هي: (المكان التاريخي والمكان الموضوع) وتتجس داخل هذه الثنائية انماط اخرى مثل المكان المعادي الاليف، والمغلق والمفتوح ... الخ.

ولنتهى الكتاب بخاتمة اوجز فيها اهم النتائج التي توصل اليها الكتاب، ومن ثم ببيلوغرافيا بالروايات التاريخية وقائمة بمصادر الكتاب ومراجعته.

هذا وقد استدعت طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها ان يختار الباحث لها منهجاً نقدياً يستوعب الطروحات النقدية والفنية المتعلقة بالرواية التاريخية. فكان ان اعتمد الباحث اولاً على مقايسة الرواية التاريخية موضوع البحث، بالمرحلة التي

سبقتها للكشف عن التطورات والتتبعات الفنية التي حققتها النصوص الروائية في هذه المرحلة، على المستويين الشكلي والمضموني، وحاول البحث أيضاً الافادة من المنهج البنائي للكشف عن البنى والعناصر السردية، فضلاً عن افادته من المناهج السياقية الاخرى مثل المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، بغية الافصاح عن الدلالات المتنوعة للبناء السردى في الرواية التاريخية العربية لمرحلة بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا يسعني في هذه المقدمة، إلا ان اقدم شكري وتقديري إلى استاذتي المشرفة الدكتورة بشرى موسى صالح، لما بذلته من جهد كبير، من اجل الوصول بالكتاب الى اكمل وجه. فجزاها الله خير الجزاء. ولا يفوتني شكر جميع من اعانني في انجاز هذا الكتاب، وأسأل الله عز وجل ان يوفقنا لما يرضاه.

وأخيراً، لا تدعي هذه الدراسة انها استوفت القضايا النقدية المتعلقة بالرواية التاريخية جميعها، أو انها نجحت كل النجاح، ولكنها حاولت، فان تكن قد وفقت فمن الله التوفيق، وان تكن الأخرى فحسبها انها سعت إلى اثارة مجموعة من الاسئلة حول الرواية التاريخية العربية وفتحت الباب امام الناقد والباحث لدراستها.

اللهم انا نسالك التوفيق والسداد، لما ترضاه وتحبّه، فانت نعم المولى، ونعم النصير، وصلى الله على نبيينا محمد وعلى اله وصحبه ومن اتبعهم باحسان إلى يوم الدين.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الباحث

التمهيد

مفهوم الرواية التاريخية:

تبدو الرواية التاريخية " ذات طبيعة مركبة، أي أنها جمعت أمرين هما: الرواية والتاريخ".⁽¹⁾ واية محاولة لتعريفها لا تخرج في عمومها عن هذين المفهومين؛ للعلاقة الجدلية التي تربطهما " فالفن مادة التكوين التاريخي، والتاريخ بدوره يشترك مع الفن في دعائمه الثلاث: الإنسان، الزمان، المكان وهكذا فإن مادة المؤرخ ومصادره تشمل فيما تشمل الفن بكافة أجناسه، فن القول: الفنون الذاتية، الشعر الغنائي، الفنون الموضوعية: الملحمة، القصة، الرواية، المسرحية... ومن ناحية أخرى، فإن الفنان يجد لنفسه الوحي والالهام في أحداث التاريخ"⁽²⁾ يستلهمها في إبداعه الفني ويتخذ منها نواة ينطلق منها خياله الذي يسهم في إعادة كتابة التاريخ وصياغته على وفق رؤيته ومنظوره. وهذا ما حصل على يد الرومانسيين الذين صبغوا الحقائق التاريخية بالوان من احساسهم ومشاعرهم. ألم يقل شاعرهم الفرنسي (الفريد دي فيني) قولته المشهورة: (ما للتاريخ إلا قصة خيالية يكتبها الشعب)⁽³⁾. وعلى الرغم من هذا التداخل بين ماهو (تاريخي) وماهو (فني) في النوع الروائي، فإن هذا لا يمنع أن نلمح فرقاً يعود إلى طبيعة كل منهما، إذ ان "المؤرخ ينشد الحقيقة ومن ثم فهو يتسلح بمنهج التاريخ ذي الصفة الاستردادية، مسترشداً بمصادره - ومن بينها الفن - في محاولة إعادة تصوير الماضي، بقدر ما يستطيع من الدقة، ثم هو يحاول تفسير هذا الماضي من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية".⁽⁴⁾ أما الروائي فهو ينظر بباصرته نحو الماضي

(1) (الروائي للتاريخي بين الحقيقة والخيال)، حسين يوسف، مجلة آداب للراشدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد (4) لسنة 1992، 174 وما بعدها.

(2) الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، قاسم عبده، د. ابراهيم الهولوي، 7.

(3) ينظر: الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، 67.

(4) الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 8.

بهدف تحقيق التواصل الإنساني. إذن هما ينظران إلى التاريخ من زاويتين مختلفتين، المؤرخ ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة، والروائي ينظر بإحساسه الفني إلى التاريخ على أنه المادة التي يستطيع عبرها تصوير رؤيته للواقع، والتعبير عن تجربة من تجاربه، وهو بذلك لا يكتب التاريخ، بل يقيم معالم له. ويحاول خلقه من جديد على وفق رؤيته، بمعنى آخر "إن المؤرخ يسجل بينما الروائي (يخلق). من هنا يمتاز الفن عن التاريخ، إذ إن الإنسان عن طريق الفن يستطيع أن يحمل التاريخ وجهة نظر، أو فلسفة خاصة من أجل تطوير اللحظة الآنية بدلاً من أن يكون أداة تسجيلية في يد للتاريخ".⁽¹⁾ وطبقاً لهذا التباين بين عمل المؤرخ وعمل الأديب، يمكن ملاحظة ثلاثة معانٍ للتاريخ:

- 1- "التاريخ بوصفه واقعاً ومساراً وصيرورة موضوعية، يشمل ما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الذات والنظرة الفردية.
- 2- التاريخ بوصفه خطاباً ونوعاً معرفياً، يأخذ التاريخ كموضوع علمي وبحثي، ويعطيه وجوداً، ويحوّله عبر إجراءات خطابية ومفهومية.
- 3- التاريخ بوصفه حكاية أو قصة أو سرداً أدبياً، ما يقصه الأدب ويصوره النص، ويقيمه مادة تشكيل أدبي، تملك بعدها التاريخي، بسبب اندراجها في سياق زمني. ويختلف التاريخ بمانته الحكائية في الأدب عن التاريخ عند المؤرخين. فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها. الأدب لا يكتب التاريخ بل ينشئ منه عالماً مكوناً من الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة. وهكذا يكون عمل المؤرخ قائماً على المدلول التاريخي، وعمل الفنان قائماً على الدلالة المستتبطة من هذا المدلول ومن ثم تشكيل بنية أدبية دالة"⁽²⁾.

(1) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، د. طه وداي، 186.

(2) (نقد المشروع: الرواية التاريخية في الجزائر) عمار بلحسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (76-77) حزيران، سنة 1990، 74.

وفقاً لذلك تكون الرواية التاريخية عملاً فنياً يتخذ من التاريخ مادة له. ولكنه لا ينقل التاريخ بحرفيته بقدر ما يصور رؤية الفنان للواقع من خلاله، للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مواقف الفنان اتجاه مجتمعه. فهو يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة من جديد، واستعادة عصر مختلف عن عصره⁽¹⁾. على وفق رؤية جديدة فيها من التداخل والتواصل الدلالي بين الماضي والحاضر، ووسيلة الرواية التاريخية لبث ذلك الماضي، والكتابة عن عصر مختلف عن عصر الكاتب، هي أن "تضع أحداثها وشخصياتها في سياق تاريخي محدد المعالم، وقد تتضمن شخصيات خيالية وواقعية، وتمتاز غالباً في معظم أشكالها الرصينة بالوصف التفصيلي والمقنع للسلوك والمباني والمؤسسات ومشاهد الواقع التي تختارها، وتهدف عموماً إلى نقل إحساس الاحتمالية التاريخية"⁽²⁾.

قد ينصرف ذهن من خلال الطرح السابق لمفهوم الرواية التاريخية، على أنها عمل سهل، كونها مكونة من مادة جاهزة هي التاريخ، ولا تتطلب سوى ربط الوقائع، أو إعادة صياغتها، مع إضافات هنا وهناك، وإدخال بعض الحيل الفنية على العمل للامتناع والتشويق، وأخيراً أضفاء بعض الخيال، ولكن هذا الإغراء الذي تقدمه الرواية التاريخية يجعلها عملاً صعباً للغاية، لأن الرواية فن والفن عمل تخيلي، والتاريخ له وجوده المستقر كمادة منتهية، وهذا يحتم على الروائي أن يقفز فوق هذا الوجود المستقر للتاريخ ليتوصل إلى خلق بنية روائية من التاريخ⁽³⁾. ومما يزيد من صعوبة كاتب الرواية التاريخية أيضاً، هي أن المسافة التي يتحرك فيها محدودة، من حيث الزمان والمكان، ومن ثم فإن قدرته على التصرف ليست مطلقة، وإنما هي خاضعة لقوانين خارجة عنه. ولأجل خلق عمل فني متميز يجب عليه أن

(1) ينظر: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، د. عبد الحميد لقط، 33.

(2) مدخل لدراسة الرواية، جيري مي هوثرون، ت. غازي درويش عطية، 25.

(3) ينظر: الرواية التاريخية، عبد الحميد جوده السحار لأمواج، قتيبة مصن، رسالة ما جستير - كلية

الآداب، جامعة الموصل، 1998، 10.

يقول ما لا تنكره سطور المؤرخين؛ لأن مهمته ليست رصد الحركات الفوقية، بل متابعة التحركات الصغيرة التي تشكل مجموعها لوحة حية لمرحلة من المراحل، والروائي التاريخي عبر ذلك لا يبحث عن النتائج، وإنما تعنيه الهموم اليومية والحالات المرافقة للنتائج، التي طالما أهملها المؤرخون⁽¹⁾؛ لعنايتهم بتسجيل الأحداث الرئيسة التي تشكل منعطفات في المسيرة الإنسانية دون الالتفات إلى الانسان وحياته اليومية الذي يمثل غاية الرواية التاريخية وهدفها وهي تسعى جاهدة لتخلق لنفسها خصوصية بين اجناس أدبية عدة تحتوي على عنصري الفن والتاريخ، مما يزيد من صعوبة هذا الشكل الروائي تماهيه مع انواع اخرى من الفنون فهو يعد واحداً من انواع أخرى من الأدب يكون التاريخ موضوعاً له، مثل الرواية الواقعية، والمسرحية التاريخية، والشعر الملحمي، فإذا كان التاريخ يميزها عن الرواية الواقعية، فكيف يميزها عن المسرحية التاريخية، والشعر الملحمي، وكلاهما يستخدم التاريخ؟.

إن التمييز يكمن في خصوصية الماضي الذي تتعامل معه، فالرواية التاريخية تحاول أن تصور عالماً فعلياً مأهولاً تماماً مثل عالم الماضي الذي تمثله. أما الشعر الملحمي والمسرحية التاريخية فيرويان قصصاً وقعت في الماضي التاريخي أيضاً، ولكنهما يقصدان لتكريس نفسيهما ليرويا كيف تتكلم الشخصية في تلك المناسبة وتتصرف ضمن ظرف تاريخي معين. وهما بذلك يركزان على الشخصية التاريخية وانفعالاتها. وبذلك تختلف الرواية التاريخية عنهما كونها تحاول جاهدة ان تكون موضوعية قدر الامكان، عن طريق مخاطبتها وضعاً تاريخياً معيناً بكل تفصيلاته، وغالباً ما تكون تلك التفصيلات داخلية وهي ادق كثيراً مما يستخدمه الشعر الملحمي والمسرحية التاريخية، وهي تتفوق عليهما بالوصف والاستطراد⁽²⁾.

(1) تساؤلات وملاحظات حول الرواية التاريخية) د. عبد الرحمن منيف، الاقلام العدد (1) تشرين الأول 1974، 3.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، د. خالد سهر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989، 12.

إنّ طريقة التعامل مع الماضي هي التي تميز بين هذه الأنواع وما تمتاز به الرواية التاريخية من خصوصية يرجع إلى أنها تتعامل مع الماضي الذي يربطه الفن بالحاضر وليس الماضي المطلق، فليس من مهمة كاتب الرواية التاريخية نقل الماضي وسرد الأحداث التاريخية كما وقعت من دون تحليل الدوافع⁽¹⁾، "لأن ذلك يلغي الصلة بين القارئ والرواية، ويقيم سداً بين الماضي والحاضر، وهو مالا تبتغيه الرواية التاريخية الجديدة، حيث إن بعث تجربة الماضي يستحضر على نحو ثابت حياة الحاضر، لأن الحياة التاريخية لا تفهم إلا من خلال الحياة الراهنة"⁽²⁾؛ لذلك يجب على "التاريخ حين يصبح مادة للرواية، أي رواية تاريخية، أن يصير بعثاً كاملاً للماضي يوثق علاقتنا به، ويربط بين الماضي والحاضر على وفق رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة"⁽³⁾. وبهذا النوع من المعالجة الفنية للتاريخ والرؤية القائمة على المزوجة بين الماضي والحاضر، كتب رواد الرواية التاريخية أعمالهم، ولم يعمدوا إلى سرد الحوادث التاريخية كما وقعت "فمن الخطأ الاعتقاد بأن تولستوي، مثلاً، رسم الحروب النابوليونية بالتفصيل. إن مايفعله هو أنه، بين الحين والآخر، يأخذ حدثاً من الحرب له أهمية ومغزى خاص للتطور الإنساني لشخصه الرئيسين. وتكمن عبقرية تولستوي، بوصفه روائياً تاريخياً، في قدرته على اختيار هذه الأحداث وتصويرها بحيث يكتسب كل مزاج الجيش الروسي... وحين يحاول معالجة مشكلات الحرب السياسية والاستراتيجية الشاملة، ومثال ذلك في وصفه نابليون، فهو يستسلم لدقائق تاريخية فلسفية، وهو يفعل هذا ليس لأنه يسيء فهم نابليون تاريخياً، بل لأسباب أدبية أيضاً"⁽⁴⁾ وهذه الأسباب هي التي تعطي للروائي الحق بأن يختار الزاوية التي

(1) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، 46.

(2) البناء الفني في الرواية التاريخية، 11.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 185.

(4) الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 48.

يستطيع عن طريقها الاطلاع على الماضي وتصوير حياته واناسه. بشرط ان يراعي ما يرسمه له الفن والمنطق والواقع وما يتركه التاريخ من زوايا تحتل التأويل والتفسير والاجتهاد. هذه النقطة تقودنا إلى التساؤل الآتي: إلى أي مدى يمكن للكاتب أن يتصرف بحقائق التاريخ؟ ولعل الاجابة المقنعة تأتي على لسان د. طه وادي اذ يقول: "يحسم القضية الاطار الذي يلتزمه الكاتب، فإذا كان يكتب فناً فإن له من حرية الاختيار والتصوير ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية؛ لتعبر عن وجهة نظر خاصة للكاتب فيما يكتب. إن أمانة تسجيل التاريخ مهمة المؤرخ، أما الاديب فغير ملزم إلا بالصدق الفني"⁽¹⁾؛ لان التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير ضرباً آخر من ضروب المعرفة الإنسانية، له أصوله وطبيعته الخاصة. وهذه السمة تترك للروائي التاريخي حرية التعبير، حتى يستطيع بخياله أن ينقلنا إلى الجو الحضاري، الذي تدور حوله الرواية، كما ان عليه ان يبحث عن تبرير كاف لسلوك الشخصيات التاريخية التي يتناولها، بل أكثر من هذا عليه ان يكمل الحلقات المفقودة في حياة العصر أو الشخصية حين يتصدى للحديث عنها⁽²⁾. لذلك يقرر (ألفريد دي فيني) حرية الروائي التاريخي. "حتى ليذهب إلى اقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ، وترتيبها وتأويلها؛ لأن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضى العقل، ولكن الفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعبرها جمالاً مثالياً، وتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية"⁽³⁾.

لما محاسبة الروائي على وفق حقائق التاريخ، فمطلب صعب ولو أراد النقاد والمؤرخون تتبع السقطات التاريخية التي تضمنتها الآثار الأدبية لوجدوا منها الكثير، فمسرحيات شكسبير التاريخية، وروايات سكوت، وهيجو، ولفريد دي فيني،

(1) منخل إلى تاريخ للرواية المصرية، د. طه وادي، 66.

(2) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 186.

(3) الرومانتيكية، 168.

مثلاً، لاعتد في قيمتها على الصدق التاريخي، بل على الصدق الفني⁽¹⁾، الذي يعد المقياس الوحيد للكشف عن القيمة الفنية لهذه الاعمال، بليل ان هذه الاعمال لو حكمت من جهة التزامها بالحقائق التاريخية لما نالت من النجاح شيئاً بذكر. ولذلك طالما أنهم سكوت بانه مشوه للتاريخ من وجهة نظر تاريخية صرف، أما من الناحية الفنية، فقد عد ولتر سكوت رائداً في مجال الرواية التاريخية⁽²⁾؛ لان ما كتبه سكوت ليس سرداً لحوادث التاريخ، بل وصفاً للتجربة الإنسانية وعاداتها وأخلاقيها في ضمن حقبة تاريخية معينة، فهذا الجانب الخالد الذي لا يتأثر بالسقطات التاريخية، أو بتغير الزمان والمكان، هذا ما فطن إليه بلارك عندما اشار إلى ان الموهبة الحقيقية انما تتجلى في أسرار القلب الانساني الذي يهمل المؤرخون نبضاته⁽³⁾.

"ولا ضير - وفق ما سبق - أن ننظر إلى الرواية التاريخية بوصفها عملاً أدبياً بحثاً لا يختلف عن الأعمال الروائية التي استلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة. اذ ان المطلب المشترك هو البحث عن الإنسان وتحليل موقعه الاجتماعي، من خلال الوعي بأن مهمة الرواية هي تحليل المجتمع ونقده"⁽⁴⁾. وربما تكون الرواية التاريخية خير من يحقق هذا المطلب لأنها لا تهتم برصد الحركات الفوقية بل متابعة التحركات الصغيرة التي تشكل بمجموعها لوحة حية لمرحلة من المراحل، أو لشعب من الشعوب في تلك المرحلة⁽⁵⁾.

(1) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب للرواية، د. منصور إبراهيم الحازمي، 41. ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر، 91 ومابعداها. ينظر: الرومانتيكية، 61 ومابعداها.

(2) ينظر: موجز تاريخ الأدب الانكليزي، ايفور ايفانز، ت شوقي السكري، 199.

ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيموي هلال، 218.

(3) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكانس، 46.

(4) للرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 10.

(5) ينظر: تساؤلات وملاحظات حول الرواية لتاريخية، 3.

نشأة الرواية التاريخية العالمية:

نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريباً. وبلا شك فإن هناك روايات تاريخية ظهرت إبان القرن السابع عشر والثامن عشر، كما أن هناك روايات ظهرت أيام الإغريق وكذلك في الصين والهند منذ زمن بعيد، إلا أن هذه القصص لم تتمتع بمفهوم الرواية التاريخية الذي حدده علم الأدب الحديث⁽¹⁾ إلا بظهور الحركة الرومانتيكية، وبسبب من المشاعر الجديدة التي حملها رواد هذه الحركة عن الماضي⁽²⁾ والذي كان يمثل بالنسبة لهم " مجالاً للتغني بالوطنية إلى جانب عرض القضايا الاجتماعية. وكان للقصص التاريخي تأثير عميق في دراسة التاريخ دراسة جديدة. فكان جنسا ادبيا ذا طابع ذاتي في عهد الرومانتيكيين"⁽³⁾. وعلى الرغم من هذا الارتباط بين نشأة الرواية التاريخية وظهور الحركة الرومانتيكية، " لم تكن الرواية التاريخية ظاهرة رومانتيكية خالصة، لأنها جزء من تراث أوسع هو التراث الروائي، فهي استمرار مباشر لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية"⁽⁴⁾. التي أسهمت في بلورة هذا الجنس الروائي بجانب عوامل عدة، أدت فيما بعد إلى ولادة الرواية التاريخية الفنية على يد والتر سكوت (1771-1832) الذي يعد رائد الرواية التاريخية بظهور روايته الأولى (ويفرلي) (Waverly) عام 1814، التي أعقبها بعدد آخر من الروايات التاريخية، مستوعبا فيها التاريخ الاسكتلندي خاصة، والانكليزي والاوربي عامة⁽⁵⁾. وقد تأثرت بأدب

(1) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 11،

ينظر: (القصة التاريخية في الأدب العالمي). د. عنان رشيد، مجلة الاقلام، العدد (5) سنة 1973، 41.

(2) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وارستن وارين، ت محي الدين صبحي، 304.

(3) الرومانتيكية، 168. وينظر: (مشكلة الاقالية في الرواية التاريخية اللبنانية) د. منصور الحازمي، مجلة

الدرة العدد (2) لسنة (2) 1976، 29.

(4) الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 46.

(5) ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، 218. ينظر: موجز تاريخ الأدب الانكليزي، 199.

ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، 160. ينظر: القصة التاريخية في الأدب العالمي، 41.

سكوت اسماء معروفة في عالم الأدب، أولهم كاتب الرواية التاريخية الفرنسي الكسندر دوماس ويلزك الذي يعترف بفضل سكوت في مجال الرواية التاريخية إذ استطاع " رفع الرواية إلى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ"⁽¹⁾، ومن ثم تأثر به ادباء آخرون، امثال الفريد دي فيني، وماريميه وفيكتور هيجو وساندال، وفي إيطاليا ما نزوني وفي ألمانيا رنكيه، وفي روسيا تولستوي، وغيرهم كثير حتى ليمتد تأثيره إلى الرواية التاريخية العربية ممثلة بجرجي زيدان في بدايتها⁽²⁾. ويبدو ان مظاهر هذا التأثير الذي حققه سكوت يكمن في نجاحه في توظيف التاريخ توظيفاً فنياً، فهو يهدف في رواياته التاريخية إلى تقريب الماضي إلينا، ويسمح لنا بان نعيش وجوده الفعلي. مع علاقة محسوسة تربط الماضي بالحاضر. ولا يقوم "بإعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى ان يفكروا أو يشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي"⁽³⁾. وبمنهج سكوت هذا في الكتابة التاريخية فقد "سن لمن بعده اصولاً ظلت هي المتبعة دون تغير كبير في مختلف الاداب الاوربية، فكان يختار ابطاله من الماضي البعيد، وخاصة من ابطال العصور الوسطى، ويجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في قصصه، لئلا يتقيد بحقائق التاريخ"⁽⁴⁾. اذ يرى بوصفه فناناً ليس من مهمته نقل تلك الحقائق نقلاً حرفياً، بل عليه ان يتجه إلى التاريخ اتجاهاً شعرياً حياً وليس علمياً تعليمياً". فالتاريخ عنده لوحة كبيرة زاخرة بالسحر والألوان والاضواء، فهمه أن يبعث في القارئ ادراكاً شعرياً للحقيقة التاريخية أكثر من تقديم صورة دقيقة لها"⁽⁵⁾. والتاريخ عنده يموج بالحركة، يمتزج فيه الماضي

(1) تاريخ الرواية الحديثة، البيريس، ت جورج سالم، 43.

(2) ينظر: الألب المقارن، 246. ينظر: فن القصة، 160.

(3) للرواية التاريخية، جورج لوكاش، 46.

(4) للمصدر نفسه، 55.

(5) البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 20.

والحاضر والمستقبل، ففي الماضي تكمن صورة الحاضر والمستقبل للذات يولدان من رحم الماضي. وعلى الرغم من النجاح الذي حققه سكوت في مجال الرواية التاريخية فإن هذا لا يمنع من أن هناك انتقادات وجهت إليه من وجهة نظر نقدية حديثة. حيث يقول (فورستر) بأن "أسلوبه ثقيل الظل، كما أنه لا يستطيع أن يضطلع بالبناء، وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة"⁽¹⁾. ويعزو شهرته إلى عاملين: "الأول: إن الجيل القديم كان شبابه يحب أن تقرأ له رواياته بصوت عال، فهو مرتبط بذكرى عاطفية سعيدة خاصة برحلاته أو إقامته في اسكتلندا. الثاني: أن سكوت كان يستطيع أن يحكي حكاية، فقد كانت لديه قدرة غريزية على أن يجعل القارئ في حالة تشوق وهو يتلاعب بحب استطلاع"⁽²⁾. ويواصل (الدوين موير) سلسلة النقد الموجهة لروايات سكوت، فهو يرى "أن أبطال سكوت جامدون غير حقيقيين، والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا أصل مصطنع، فإنه لا ينبع من عواطف البطل، لأن البطل عنده بوجه عام، لا عواطف له. كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله، لأن هذا أيضاً يكاد يكون لا وجود له لديه"⁽³⁾.

إن هذه الآراء يمكن النظر إليها على أنها ضعف في الاداة الفنية لروايات سكوت، وللرواية التاريخية على نحو عام. من وجهة نظر نقدية حديثة، بعد أن قطعت الرواية شوطاً بعيداً في تطورها الفني. كما يمكن النظر إليها على أنها جوانب من طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها، وفقاً للهدف الذي تكتب من أجله الرواية التاريخية. ومع هذا فإن النقد الموجه لسكوت لا يقلل من شأنه، فهو رائد الرواية التاريخية بلا منازع، وقد أثر على نحو واضح على من جاء من بعده، ورسم ملامح أدبية، في مجال الرواية التاريخية، تابعه فيها كل من كتب في هذا

(1) أركان القصة، ت كمال عيد، 39.

(2) المصدر نفسه، 40.

(3) بناء الرواية، ت، إبراهيم الصيرفي، 30.

الفن، فقد تابعه تلميذه الشهير دumas باتجاهه نحو التاريخ. بالطريقة نفسها التي اتبعها سكوت، وتابع استاذة حتى في عدم الالتزام بالحقائق التاريخية.

وقد استطاعت الرواية التاريخية - بعد ذلك - ان تتحرر من أسر هذين الرائدتين شيئاً فشيئاً، عبر محاولتها تجاوز الحدود التي رسمها لها سكوت وتلميذه المخلص دumas، مما أدى إلى ظهور نماذج جديدة تباينت اتجاهاتها تبعاً للمرحلة التي مرت بها، وان لم تكن هذه المحاولات قد تحررت تحرراً تاماً من تأثير الرواد. وقد قسم د. محمد يوسف نجم اطوار الرواية التاريخية ومراحلها تقسيماً ثلاثياً اقرب إلى الاستقرار:

1- "طور الاحياء التاريخي، أي تفسير للتاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطر، والمبارزات والاسلحة والملابس والمشاهد الطبيعية الفذة من بحيرات وجزر وجبال، وخير ما يمثل هذه القصص، قصص سكوت وتلميذه دumas.

2- طور التفسير العقلي: ويمثله ليتون وايرس، وهو تقديم الحقيقة في اطار عقلي قصصي، ولا يعد هذا الاتجاه عملاً فنياً لخلوه من بنية ادبية روائية.

3- طور التفسير الإنساني العاطفي، أي تفسير التاريخ من الداخل، من خلال العواطف الإنسانية الخالدة. واستمرارها عبر العصور، وخير من مثل هذا الطور تكري⁽¹⁾.

نشأة الرواية التاريخية العربية وعوامل تطورها:

واذا كانت هذه الاتجاهات والاطوار تصدق على الرواية التاريخية العالمية، فانها قد اثرت في مجملها على نشأة الرواية التاريخية العربية وتطورها. فقد شهد الأديب العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واولئل القرن العشرين اقبالاً واضحاً على القصص التاريخي ومهد لذلك مؤلفو المسرحيات

(1) فن القصة، 61 وما بعدها.

التاريخية ومترجموها 'وكان لمشاركة مارون النقاش وخليل اليازجي، وسليم النقاش، وابي خليل القباني في التأليف، ولجهود أديب اسحق ونجيب الحداد وغيرهما في ترجمة المسرحيات التاريخية اثر كبير في بعث حركة القصص التاريخية، والتي واكبت حركة المسرح فمروان النقاش الف مسرحية عن هارون الرشيد، وخليل اليازجي الف مسرحية (المروءة والوفاء) مستمداً حوائثها من التاريخ الإسلامي⁽¹⁾. وغيرها كثير لاذ شهدت هذه الحقبة المبكرة في تاريخ الادب العربي الحديث انفتاحاً تاماً على القصص العالمي، وكان للقصة التاريخية النصيب الأوفر من الاعمال المترجمة والمؤلفة، مما يجعل حركة الترجمة التي واكبت عصر النهضة في الأدب واحدة من الاسباب التي اسهمت في نشأة الرواية التاريخية، يضاف إليها اسباب أخرى منها ان الرواية في تلك المدة المبكرة نسبياً كانت تحتاج إلى "مبرر لوجودها إلى (فتوى) تسمح لها بأن تطبع وتنتشر من دون حرج، وأن تقرأ على أنها أدب رفيع، في زمان كان لا يزال يرفض القصة في هيكل الأدب"⁽²⁾. ويعدها ضرباً من اللهو والتسلية، وهي لا تصل في مكانتها إلى مكانة الشعر واهدافه. وكان خير ما يحقق للرواية عموماً هذا التواجد الرسمي في هيكل الأدب، الرواية التاريخية التي تستمد مبررات تواجدها بما تتطوي عليه من هدف ومغزى تعليمي في سرد أحداث التاريخ العربي والإسلامي، وهي بعد ذلك استمرار للقصص الشعبي الذي عكف على التاريخ في سرد أحداثه ورسم شخصياته، مثل قصص سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد... وغيرها من القصص التاريخية التي شغفت الجماهير حبا، وتعلق بها للنوق الشعبي أمداً طويلاً. لذا كان الجو مناسباً ومهيئاً لاستقبال الرواية التي تتخذ من لتاريخ موضوعاً لها. في حين انكر آخرون الصلة التي تربط نشأة الرواية التاريخية بالقصص الشعبي

(1) القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، 151 ومابعدا.

(2) محاضرات عن القصة في سوريا، شاكراً مصطفى، 401.

واثرها فيه⁽¹⁾. وردوا هذه النشأة إلى اسباب أخرى منها ما يتعلق بالاهتمام بالاثار والنقوش والحفريات التي كانت قد بدأتها البعثات الاثرية الأوربية، وكان لمثل هذه الاكتشافات الاثر في نشأة نوع من الروايات ذات موضوعات تاريخية منها رواية الكاتب الالماني (بيرس) 1876 التي دارت حواشيها حول صراع بين الفراعنة والكهنة. ومن ثم فقد اجتنب موضوع كليوبترا كتاباً مسرحيين انكليز مثل شكسبير ويراناد شو⁽²⁾.

ويعزو بعض الباحثين هذا الاهتمام بالتاريخ الى سهولة المادة التاريخية في رواية أو مسرحية؛ لأن التاريخ يقدم مادة جاهزة من حيث الشخصيات والاحداث⁽³⁾، في وقت لم يكن "المؤلف العربي الناشيء في هذا الفن قادراً على خلق الموضوعات، وبناء الشخصيات، وابداع العقدة"⁽⁴⁾. فضلاً عن ذلك فان مؤلف هذه الروايات كان خاضعاً للذوق الشعبي، الذي كان يسيطر سيطرة تامة على جميع ما يترجم أو يؤلف من قصص أو فن مسرحي. ونستطيع ان نرى تحكم الذوق الشعبي في القصة في نواح ثلاث: ناحية الموضوع، وناحية البناء، وناحية اللغة والاسلوب. أما الأثر الذي تركه الذوق الشعبي على القصة من ناحية الموضوع فيبدو واضحاً في اتجاه الغالبية العظمى من الكتاب والمترجمين إلى الماضي بدلاً من الحاضر، واهتمامهم بتصوير البيئات القديمة المليئة بالامرار والمغامرات، بدلاً من اتجاههم إلى تصوير مجتمعهم والكشف عن جوانبها المتعددة واكتناه أسرار

(1) ينظر: القصة في الادب العربي الحديث، 73. فقد لكر د. محمد يوسف نجم الصلة التي تقوم بين نشأة الرواية التاريخية واثر القصة الشعبية فيها، ورد اسباب نشأتها إلى حركة للترجمة واثر القصة التاريخية العالمية.

(2) ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، محمد زغول سلام، 262.

(3) ينظر: سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية، حسام الخطيب، 11.

(4) (الرواية التاريخية، عمل للتاريخ، وعمل الأدب) د. ضياء خضير، (افاق عربية، العدد (6) السنة 1989، 92.

تخلفهم ومعالجة مشكلاتهم معالجة واقعية واعية⁽¹⁾ ويميل كثير من دارسي الأدب الشعبي وعلم النفس، إلى تعليل هذه الظاهرة - الميل للتاريخ - تعليلاً مقبولاً، فهم يؤيدون النظرة التي تقول: " بأن الجماهير إنما ترتبط عاطفياً وذهنياً بالماضي أكثر من ارتباطها بالحاضر، لأن الماضي يمثل في أذهانهم العصر الذهبي لرفاغة العيش والحضارة، كما يجسد البطولات الوطنية والمثل العليا للجماعة. فلا غرابة إذا رأينا أن أهم ما يميز الحكاية الشعبية في (ألف ليلة وليلة) هو بعدها في المكان الجغرافي وفي الزمان، وكثيراً ما يتردد فيها عبارة (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان)⁽²⁾. ولقد استجاب الكتاب العرب في هذه المرحلة للذوق الشعبي فجاء ما نقلوه عن الأدب الغربي كان ترجمات مشوهة لراسين وكورني وشكسبير وأمثالهم من الكلاسيكيين في مجال المسرحية، ولتر سكوت ودوماس في مجال الرواية التاريخية، ومعظم هذه الأعمال كان يدور حول التاريخ، لاحتساس هؤلاء المترجمين والادباء بحاجة للذوق الشعبي لمثل هذه القصص، واستحسانهم إياها. وإية ذلك أن جرجي زيدان حاول منذ مدة مبكرة - قبل أن يكتب سلسلة رواياته التاريخية - أن يكتب رواية اجتماعية هي رواية (جهاد المحبين)، لكنه اعترف بفشل هذه المحاولة، وعدل عنها إلى الروايات التاريخية بعد أن لمس إقبال الجماهير على هذا النوع من القصص وعزوفه عن اللون الاجتماعي⁽³⁾.

يبين أن هذه الأسباب تضافرت جميعها أو بعضها من أجل ولادة الرواية التاريخية في منتصف القرن التاسع عشر أو بعده بقليل، والتي يعود الفضل إليها في أنها مهدت لولادة الرواية الاجتماعية فيما بعد⁽⁴⁾. بحكم السبق الزمني للرواية

(1) محمد فريد أبو حديد، كتاب الرواية، 23.

(2) ألف ليلة وليلة، سهير القلماوي، 258. وينظر حول أثر الذوق الشعبي: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، إبراهيم السعائين، 71.

(3) ينظر: مقدمة رواية جهاد المحبين، جرجي زيدان، 4. ذكر جرجي زيدان في مقدمة هذه الرواية أنه فشل في كتابة الرواية الاجتماعية.

(4) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 192. ينظر: الرومانتيكية، 168.

التاريخية الذي يرجع الى طبيعتها " اذ ان الجو الأدبي لم يكن بعد من الأهبة الفنية، بحيث يقدم بأتمتئان على ميدان الرواية، انها تحتاج الى الخيال وأخبار التاريخ توفر عليها كدح الخيال، وتحتاج إلى الاداء الفني وتسلسل التاريخ يغني⁽¹⁾. فضلاً عن ذلك فان هذا سبق يرجع أيضاً إلى ان الرواية التاريخية دخلت إلى حقل الأدب من الباب التعليمي وواكبت بذلك البداية الحقيقية لنهضة الأدب، هذه البداية التي تقوم على أساس من النظرة التعليمية الأصلحية والتي احتق بها رواد الأدب الحديث، أمثال رفاعه الطهطاوي وعلي مبارك و جرجي زيدان 'وهؤلاء الرواد الاوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية وانما كان هدفهم تعليم القراء وتنقيفهم. وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم في تلك الحقبة⁽²⁾ فقام رفاعه الطهطاوي سنة 1849 بترجمة كتاب (فيلون) المعروف بـ(تليماك) وأسماء (مواقع الافلاك في وقائع تليماك) وطغى الهدف التعليمي في هذا الكتاب على العنصر الفني، وقد ساهم مع رفاعه الطهطاوي في ميدان الرواية التعليمية علي مبارك بروايته (علم الدين) ومن ثم جاء جرجي زيدان بسلسلة رواياته التاريخية والتي تقوم على أساس من النظرة التعليمية أيضاً، اذ أراد مؤلفها تعليم التاريخ في ثوب القصة ليكون القراء اكثر ميلاً وتقبلاً لقراءة التاريخ حسب رأيه⁽³⁾.

وقد سبق محاولة زيدان هذه محاولات متواضعة في كتابة القصة التاريخية أهمها محاولة سليم البستاني في قصة (زنوبيا) 1871م وقصة بدور 1872م ومن ثم أختتمها بقصة (الهيام في فتوح الشام) 1874م، ورافق محاولات البستاني هذه محاولة فردية لجميل نخله بعنوان (حضارة الإسلام في بلاد الشام)⁽⁴⁾. والمتتبع لهذه الاعمال يجد أنها 'جعلت التاريخ مسرحاً لآحداثها، وظهرت غايتها في التسلية

(1) محاضرات عن القصة في سوريا، 451.

(2) تطور الرواية العربية في مصر، 51.

(3) ينظر: مقدمة رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، جرجي زيدان، ط3، 5.

(4) ينظر: القصة في الألب العربي الحديث، 114.

والتشويق، أما الهدف القومي فلم يكن أساسياً، كما لم تكن الدوافع التعليمية تشغل حيزاً من اهتمامهم⁽¹⁾. مما يجعل هذه القصص لاتصل إلى ما وصلت إليه روايات جرجي زيدان التي تعد البداية الحقيقية للرواية التاريخية العربية، إذ استطاع جرجي زيدان (1861-1914)، الذي بدأ حياته مؤرخاً، نقل الرواية التاريخية خطوة إلى الأمام من المحاولة الفردية القائمة على التسلية والترفيه إلى الرواية ذات الهدف التعليمي الاصلاحى. ويتضح ذلك من خلال المقدمة التي كتبها جرجي زيدان لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي والتي يقول فيها: "وقد رأينا بالاختيار أن نشرح التاريخ على أسلوب الرواية افضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزاده منه، خصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ، حاكماً على الرواية، لا هي حاكمة عليه كما فعل بعض كتبة الأفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وأما جاء بالحقائق التاريخية لألباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الاحداث التاريخية بما يضل القراء، وأما نحن فالعمد في رواياتنا على التاريخ، وانما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها"⁽²⁾. وهذه المقدمة الطويلة لجرجي زيدان تكشف عن النزعة التعليمية في رواياته والتي جعلته يقسم الموضوع في كل رواياته إلى قسمين، أحدهما تاريخي مقيد بالشخصيات والاماكن التاريخية الرئيسة، والثاني غرامي خيالي توضع بين العاشقين فيه العقبات حتى يشرف الموضوع على نهايته فتزول تلك العقبات، ويقوم للقسم الأول (التاريخي) على حقبة تاريخية قوامها صراع واسع النطاق بين مذهبين دينيين أو بين مذهبين سياسيين⁽³⁾ وهو بذلك لا يلجأ في اختيار

(1) تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 74.

(2) مقدمة رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، 5.

(3) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، د. محمود حامد شوكت، 92. وينظر: تطور الرواية العربية في

مصر، 93. وينظر: اتجاهات الرواية المصرية، شفيع السيد، 21.

موضوع رواياته إلى المراحل المشرفة في التاريخ، فلا نجد " يتعرض لمدة ظهور الإسلام في عهد الرسول ﷺ، ولا لمدة انتشار الإسلام وفتوحاته في عهد خلفائه، وإنما يعبر هذه المراحل ليقدّم لنا مجموعة من الروايات، تمثل الصراع السياسي في عهد بني أمية، وآخر في عهد عثمان ؓ، وهي عذراء قریش وغادة كربلاء والحجاج بن يوسف، وهو لا يختار من العصر العباسي الأول إلا شخصية أبي مسلم الخراساني، التي تمثل الصراع بين العناصر العربية والفرسية⁽¹⁾. ونظرة جرجي زيدان هذه إلى تاريخ العرب عامة وتاريخ الإسلام خاصة ظاهرة لاحظها عدد من الباحثين العرب⁽²⁾ للذين درسوا رواياته، وذهبوا في تفنيد هذه الظاهرة مذاهب شتى، حتى ذهب أحدهم إلى القول أن نظريته هذه جاءت " من التأثير بكتابات المستشرقين أو بسبب الاختلاف الديني"⁽³⁾. فهو كثيراً ما يضع " حالات مثالية حول الأديرة والرهينة، وكثيراً ما يصور الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك باقرب الناس إليهم، وأن عيب مثل هذه النظرة لهو تبسيط اسباب ضرورة حرية أو سياسية معقدة البواعث"⁽⁴⁾. وعلل آخرون هذا الأمر تعليلاً فنياً مقبولاً، بأن اختياره لمراحل الصراع " كان يساعده ويسهل مهمته في الجانب الروائي لعلمه أنه يقدم له الحوادث المتنوعة والمغامرات ويقدم له الشخصيات الخيرة والشريرة، التي يستغلها في القصة الغرامية"⁽⁵⁾. التي تمثل الشطر الثاني من رواياته، فضلاً عن ذلك فإن المراحل الحرجة من التاريخ تضمن له جانبي التشويق والاثارة، ليبسط المادة التاريخية امام القراء.

(1) تطور الرواية العربية في مصر، 64.

(2) ينظر: فن النثر المتجدد، د. عبدالرزاق حسين، 70. ينظر: الفن للقصصي، محمود حامد شوكت، 145.

ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 21. ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 66.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 191.

(4) مقومات القصة العربية الحديثة، 92.

(5) تطور الرواية العربية في مصر، 94.

ويبدو ان النزعة التعليمية عند زيدان قد أثرت في البناء الفني لرواياته أيضاً. فهو كثيراً ما يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ أكثر من الفنان المبدع. وكان في ذلك متأثراً بالذوق الشعبي وبالصحافة بوصفها وسيلة لنشر الثقافة، ويتضح ذلك جلياً عبر رسمه للحدث الروائي الذي يقوم على علاقة غرامية بين بطل خير بصورة مطلقة يحب بطلة خيرة تقوم العقبات والانسائس والمؤامرات بينهما وبين حبهما، وحين ينتهي زيدان من سرد أحداث التاريخ يكون قد انتهى أيضاً من هذه العلاقة الغرامية وغالباً ما تنتهي هذه العلاقة الغرامية نهاية سعيدة والتي تعد خاتمة تقليدية للحكاية الشعبية. وإذا كانت نزعة جرجي زيدان التعليمية قد أثرت في بناء الحدث الروائي لديه فإنها قد أثرت أيضاً في تطور الشخصية، لان اهتمام المؤلف موجهة قبل كل شيء إلى تعليم التاريخ وليس إلى الكشف عن الشخصية وطبيعتها⁽¹⁾. ومهما يكن من أمر جرجي زيدان ورواياته فله مكانة مهمة في سعيه إلى تثبيت جذور الرواية التاريخية العربية والتي هدف عبرها إلى جمع الحقائق وتقديمها للقراء في عبارة سهلة خالية من التكلف والتزيق اللفظي، لان الجمال لديه ثانوي في الكتابة⁽²⁾. وقد نبه كتاب القصة عموماً الى وجود مادة في تاريخ العرب، على الرغم من وجود محاولات فردية سبقته إلا انها لا ترقى إلى ما وصلت إليه روايات زيدان الذي تسجل له الريادة في تثبيت اسس هذا الفن، وتأكيد سمات معينة له، مضى يكررها في كل اعماله، وكل من جاء بعده سواء أطور هذا الفن مثل محمد فريد ابي حديد، أو مضى على منواله مثل ابراهيم رمزي، يدين له بالكثير، بل لقد كان له تأثير على نشأة الرواية الاجتماعية، حيث يذكر محمد حسين

(1) ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 96 وما بعدها.

(2) يقول جرجي زيدان في صدد حديثه عن وظيفة للكتابة والكتاب: " من الكتاب من يصرف همه إلى رشاقة العبارة وتزيينها وتعميقها، ولو أدى ذلك إلى اضطراب المعنى أو غموضه، ومنهم من يوجه اهتمامه إلى الحقائق التي يستطيع جمعها في كتابه بلا تكلف أو تألق ويحافظ على سلامة المعنى قبل كل شيء، وهذه الخطة التي نبذل جهدنا في الأخذ بها فيما نكتبه.. لأننا نرى الأمة في حاجة إلى الحقائق أكثر من حاجتها إلى الألفاظ. تاريخ أداب اللغة العربية، جرجي زيدان ج2، 312.

هيكل - صاحب أول رواية فنية متكاملة - أنه كان يجد نفسه مدفوعاً إلى قراءة روايات جرجي زيدان في أثناء الاجازات⁽¹⁾. كما يؤكد طه حسين أنه في أيام الصبا والشباب بدأ بقراءة القصة التاريخية عنده، يقول: " فلا أكاد انتقم في قراءتها شيئاً حتى أفنتن، وإذا هي تشغلني عن دروس الأزهر حتى اتمها، وأذا هي تأخذ على تفكيري وقتاً طويلاً بعد اتمامها"⁽²⁾.

وكان من الطبيعي أن يغري هذا النجاح الذي حققه زيدان كتاباً آخرين واصلوا طريقته في كتابة الرواية التاريخية، فقلده بعضهم تقليداً مباشراً في اتجاهه إلى التاريخ وفي طريقته الفنية، وتأثر به آخرون فانفقوا معه في غرض الحرص على التعليم والتسلية، واختلفوا معه في اختيار الميدان الذي اتجهوا إليه في تعليمهم وفي الطريقة الفنية التي استخدموها لإيصال هذا التعليم. ومن المحاولات التي عمدت إلى تقليد جرجي زيدان تقليداً مباشراً الرواية التي كتبها القائمقام نسيب بك وسماها (خفايا مصر) سنة 1910م. وقد حاول فرح انطون بعد ذلك تقليد زيدان أيضاً في رواية (أورشليم الجديدة) التي يتحدث فيها عن فتح العرب لبيت المقدس في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه. أما المحاولات التي تأثرت بجرجي زيدان في اتجاهه إلى الجمع بين التسلية والتعليم ولكنها حاولت التعرض لمجالات أخرى غير مجال التاريخ، وغيّرت بعض التغير في أسلوبه الفني، كان أولها رواية (سعاد) التي كتبها عبد الحليم العسكري، وثاني هذه المحاولات هي رواية (الدمع المدرار في المصائب والمضار). وهي مجهولة المؤلف⁽³⁾. وقد تأثر بجرجي زيدان أحمد شوقي (1870-1932) الذي ساهم في مجال الرواية التاريخية بمجموعة من الأعمال النثرية كان أهمها (ورقة الأس) 1905م وهي تتفق مع روايات زيدان في بناء الحدث ورسم الشخصية. وكجزء من تأثير تيار التعليم والتسلية ظهرت

(1) ينظر: جرجي زيدان، محمد عبد الغني حسن، 95.

(2) جرجي زيدان، 104.

(3) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 107 وما بعدها.

محاولات فردية أخرى في ميدان الرواية التاريخية، منها محاولة محمد فريد أبي حديد (ابنة المملوك) 1926، وهي لاتعدو ان تكون محاولة تقليدية لمنهج زيدان في كتابة الرواية التاريخية، ذلك المنهج الذي يجعل العنصر القصصي خاضعاً للتاريخ، ومن المحاولات الفردية الأخرى محاولة ابراهيم رمزي في روايته التاريخية (باب القمر) 1936، وهي تتبع منهج زيدان سواء من حيث العناية بالتاريخ وحده، أو الاعتماد على المثالية مع المبالغة في مجال البطولة والشجاعة⁽¹⁾. وفي ظل هذه المرحلة التي تمثل امتداداً لتيار الرواية التاريخية التقليدية برز الروائيان كرم ملح كرم وأميل حبشي الأشقر اللذان قدما فيضاً غزيراً من الروايات، بدأها الأشقر برواية (بليقيس ملكة اليمين) ثم (حسنة الحجاز)، و(الحارث الأكبر الغساني)، و(الحارث ملك الانباط)، و(زينب ملكة تدمر)، و(النعمان الثالث) وغيرهما. وقد التقى أميل حبشي الأشقر مع سلفه جرجي زيدان في حرصه على جعل رواياته مرجعاً تاريخياً بعد تصفية العنصر الغرامي فيها. في حين تأثر كرم ملح كرم بمنهج زيدان في اختيار موضوعات تمثل أزمنة سيئة تحفل بالاضطرابات والفتن، ويمكننا أن نلمس ذلك في رواية (أم البنين) و(صقر قريش) و(ومعتصماه)⁽²⁾. وعلى الرغم من التفاوت الزماني والمكاني في روايات هذه المدة المتأثرة بجرجي زيدان ورواياته، فإن ضعف الجانب الفني والموضوعي هو العامل المشترك بين تلك الأعمال، مما أفقدها إمكانية خلق رواية فنية ناجحة، وتجاوز مرحلة الرواد الذين ظلت الرواية التاريخية - في هذه المرحلة - تدن لهم بالشئ الكثير، وربما ترجع عوامل فشلها في أن تصل إلى المستوى الفني المطلوب إلى أسباب عدة تقع خارج مقدورها منها ما يتصل بالحالة السياسية، حيث أن الوطن العربي كان يرضخ في معظم أجزائه للاحتلال العسكري، مما أدى الى تعطيل عجلة التعليم كجزء من

(1) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 192 ومابعدھا. وينظر: محمد فريد أبو حديد، 55.

ينظر: مقومات القصة العربية، 121. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 95.

(2) ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 118 ومابعدھا.

سياسة المحتلين الذين نتجه لمقاومة للتعليم عموماً والتعليم العالي بصفة خاصة، وذلك لخلق نموذج من القراء لا يتمتع باستقلال الشخصية، والقدرة على التفكير الحر المستقل، وبذلك ساهم للقارئ مساهمة غير واعية في تحديد مسار الرواية التاريخية واتجاهها، فإذا كانت الرواية التاريخية التعليمية حاجة ملحة أملتھا الظروف عند زيدان، فقد أصبحت في هذه المرحلة ضرباً من التسلية والترفيه على الرغم من محاولة البعض تقديم المعلومات التاريخية على غرار ما فعل زيدان في كتاباته. ولكنها ظلت في عمومها محاولات تقليدية لا ترقى إلى المستوى الفني المطلوب، وتسعى في أكثر نماذجها إلى تلبية حاجة القراء من التسلية والترفيه، والتي كانت الرواية التاريخية بأحداثها المشوقة وبماضيها الزاخر بالامجاد والانتصارات تمثل لهم تعويضاً عن واقعهم والامه، وبدلاً لاخوض في الواقع بل يتجاهله⁽¹⁾. وحاولت الرواية تحقيق حاجة هذه الفئة من القراء وانحصر دورها في التسلية والترفيه مما أبقاها هامشية " وظلت غير معترف بها من كبار المثقفين والادباء، لأن المثقفين كانت جهودهم مركزة أما في ميدان النضال السياسي، أو ميدان الإصلاح الاجتماعي"⁽²⁾. وكان التفاتهم إلى الشعر بوصفه التراث الأکبي الأبرز أكثر من التفاتهم إلى النثر ولذلك ظل ينظر إلى الرواية على اعتبارها وليداً غير شرعي في المجتمع"⁽³⁾. وقد أسهم في تكريس هذه النظرة السلبية للرواية ودورها، الصحافة التي أقدمت على نشر نماذج، كانت غايتها من وراءها هو اجتذاب القراء وتسليتهم وكسب رضا الذوق العام. وبفعل هذه الظروف مجتمعة كان من الطبيعي أن تتراجع الرواية التاريخية التقليدية التي اتخذت من تعليم التاريخ هدفاً لها، وتخلي الميدان لتيار التسلية والترفيه والذي كانت حصيلة الرواية التاريخية منه عدداً من الاعمال لا تكشف عن احساس قومي أو عن رغبة في بعث

(1) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 116 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، 170.

(3) محاضرات عن القصة في سوريا، 73.

أمجاد الماضي، وأما كانت تهدف إلى تقديم قصة مسلية، ولم تظهر الرواية التاريخية المتأثرة بالاحساس القومي إلا في زمن متأخر، هو زمن الحرب العالمية الثانية، باستثناء محاولة معروف الارناؤوط في كتابة الرواية التاريخية، اذ ابتعد قليلا عن تيار التسلية والترفيه، ليتخذ له تياراً قومياً وطنياً، عبر توظيف التاريخ توظيفاً رمزياً في رواياته أحساساً منه بالمرحلة الحرجة التي كانت تعيشها الأمة العربية تحت عوامل التمزق وقهر الاستعمار، فكتب عدداً من الروايات التاريخية صور فيها الازمنة المشرقة من تاريخ الأمة العربية وهي تتجاوز المحن التي ألمت بها، مؤكداً ان الأمة التي انتصرت في ماضيها يمكن لها أن تنهض من جديد، لذلك اتخذ من (سيد قريش) 1929 روايته الأولى، التي صور فيها المرحلة التاريخية التي عاشها العرب قبيل مبعث الرسول ﷺ وما شهدته الأمة بمبعثه من توحيد، وما تحقق بعد ذلك من الانتصارات والفتوحات في ظل الدولة الإسلامية الموحدة، مشيراً كذلك إلى أهمية وضرورة الوحدة العربية لمجابهة عدوها الجديد، وهو بهذا التوظيف الجديد للتاريخ يسجل قفزة نوعية، ليس لأنه جعل رواياته تنحى منحاً قومياً، بل لأن رؤيته للتاريخ مختلفة عن رؤية الكتاب التقليديين أمثال جرجي زيدان وكرم ملحم كرم والاشقر، فبينما صور هؤلاء أكثر حقب التاريخ اضطراباً في رواياتهم اتخذ الارناؤوط من انتصارات الأمة وامجادها ميداناً لرواياته (سيد قريش) 1929، و(عمر بن الخطاب) 1930، (فاطمة للبترول) 1942، (طارق بن زياد) 1941 بيد ان الارناؤوط اذا كان قد تميز عن سلفه بنظرته القومية للتاريخ. فإن البناء الروائي لديه ظل قريباً مما كتبه زيدان من روايات لا سيما في معالجته للأحداث ووصف الشخصيات واسلوب الحوار⁽¹⁾. مما يجعل هذه المحاولة لاتعدو ان تكون امتداداً لتيار الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه، على الرغم مما حققته من تقدم في توظيفها للتاريخ وحسن استثمار الموضوع التاريخي، هو انها ظلت في الجانب الفني محتفظة بولائها للرواية التاريخية التقليدية. وبصنعها هذا

(1) ينظر: محاضرات عن القصة في سوريا، 252.

تشهد مرحلة المخاض للرواية الفنية فهي حلقة وصل وبداية في مسيرة الرواية التاريخية الجديدة التي ظهرت على اشدّها بعد الحرب العالمية الثانية، بسبب الظروف السياسية السيئة التي عاشها الوطن العربي ربحاً من الزمن تحت وطأة الاستعمار مما ولد شعوراً بانعدام المساواة الاجتماعية والعدالة الاقتصادية نجم عنه ظهور الوعي الجماهيري بالمشكلات المحدقة بهم وتجسد ذلك في الاضرابات وتشكيل الاحزاب الوطنية والشعبية، " ولم تنفصل الرواية بشكل أو بآخر عن تلك الظروف والعوامل المحيطة، فقد اتجهت نحو التاريخ الوطني أو القومي أو الإسلامي، لتستلهم الوجه الحضاري للمجتمع، وفي الوقت نفسه هربت الرواية من ضغط الواقع المفروض لتخلق واقعاً حالماً⁽¹⁾.

وكان من الطبيعي ان يكون حضور الرواية التاريخية على اشدّه في هذه المرحلة العصبية حيث ترتبط الرواية التاريخية بمراحل اليقظة الوطنية والبعث القومي⁽²⁾، ولشعور "المتقنين أنه لا متنفس في ذلك الوقت إلا من خلال اللجوء إلى التراث... والتاريخ خير معين للكاتب في ظروف القهر الاجتماعي والقهر السياسي"⁽³⁾. ولم يكن الهدف القومي أو الوطني الباعث الوحيد الذي حمل الكتاب إلى الاتجاه نحو التاريخ بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن الدوافع كانت متباينة " فالبعض لجأ إليه حبا في روعة الاحداث التاريخية واستغلالاً لآطار درامي موجود بالفعل. والبعض لجأ إليه كوسيلة لأن يقول فيه رأياً أو أفكاراً .. رأى أنه لا يحس لاسباب متباينة أن يقولها في اطار واقعي أو معاصر"⁽⁴⁾. فهذا نجيب محفوظ في روايته التاريخية الأولى (عبث الاقدار) 1939 حاول أن يحمل روايته معنى رمزياً وأن يجعل منها وسيلة للتعبير عن الشعور بالضيق في مصر الحديثة ابان عهد

(1) بانوراما الرواية العربية، سيد حامد المناج، 47.

(2) ينظر: مدخل إلى تاريخ الرواية للمصرية، 93.

(3) السحار مفكراً، وأنياء، وسينماتياً، عبد المنعم صبحي، 29 وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، 31.

المحتل والحكام المتعاونين معه. ولم يكن نجيب بدعاً بين روائيي هذه المرحلة في محاولته هذه، فعادل كامل في روايته (ملك من شعاع) 1943 يرفع شعار أختاتون إلى مشاعر وأفكار الإنسان المعاصر، والسحر في روايته (احمض بطل الاستقلال) يصور أرادة مصر التي لا تلتين من أجل الاستقلال ومقاومة الغزو الاجنبي الذي يهدد أمنها واستقلالها، مما يدل هذا من بعض الوجوه ان الاتجاه إلى التاريخ كان نتاج مرحلة. "وان الكتاب الوطنيون وجدوا فيه ملاذهم ولوناً من ألوان المقاومة السلبية"⁽¹⁾. على ان لا يعد هذا المضمون الثوري الذي حملته عيها فيها، وهذا ما يؤكد (بليخانوف) من أنه "لايوجد شيء يطلق عليه عمل فني في حين يخلو من أي مضمون ايديولوجي"⁽²⁾. والرواية التاريخية على صعيد المضمون قد اتخذت لها هدفاً محدداً، اذ لم يكن هدف الرواية التاريخية التي اعقبت الحرب العالمية الثانية، مجرد الكشف عن المرحلة التاريخية بأسلوب تعليمي يرمي إلى تزويد القارئ بقدر من المعلومات، كما لم يكن من همومها التسلية والترفيه، بل أصبحت الكتابة التاريخية، في هذه المدة بحد ذاتها تعني اتخاذ موقف، وليس هذا فحسب بل ان المؤلف كثيراً ما يتخذ من التاريخ وأحداثه رمزاً لمعالجة قضايا المجتمع المعاصرة، ولا يكتفي بمجرد سرده سرداً تاريخياً تعليمياً، وبذلك أصبحت الرواية التاريخية منذ الحرب العالمية الثانية 1939 فناً من الفنون الأدبية "تزاوج فيها الفن والتاريخ بدرجة واضحة، ولم تعد للتاريخ السطوة والسيطرة على الرواية، وإنما صار للخيال الفني والتجربة الإنسانية دور كبير في بناء الرواية. لقد بقي التاريخ كإطار عام، ولكن سلوك البشر في الرواية يبرزه ويعطيه طابعه الإنساني"⁽³⁾. وبصنيعها هذا وسمت نفسها بطابع العمل الفني ذا المغزى والهدف المحدد، وأصبح الأديب في مجال الرواية التاريخية يكاد يكون متخصصاً في حقبة من حقب التاريخ، مما أدى

(1) بانوراما الرواية العربية، 48.

(2) الأدب بين الميثاق والواقعية، بليخانوف، ت حلد حرب، 101.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 20.

بالتالي إلى انقسام الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية إلى شعبتين أو تيارين، أحدهما تستسلم التاريخ الفرعوني ويمثلها نجيب محفوظ، وعادل كامل، ومحمد عوض محمد في بولكير انتاجهم. أما الشعبة الثانية فستسلم التاريخ العربي والإسلامي ويمثلها كتاب من أمثال محمد فريد أبي حديد (1893-1967) الذي يكاد يكون متخصصاً في تاريخ العرب قبل الإسلام، وكتب سلسلة من الروايات تخص هذه الحقبة، (زنوبيا 1941، الملك الضليل 1945 والمهلهل سيد ربيعة 1944، وعنتره 1947)، وكتب بعد ذلك روايات أكثر تعقيداً وتركيباً في فنّها إذ تجمع إلى موضوعيتها شيئاً من الرمز والفلسفة في تصوير العصر. وحلّ بذلك إحاسيس أكثر شيوعاً وعمقاً في (جحا في جانبولاذ 1946 والام جحا 1948)، ليتجاوز الإطار القومي الذي عكف عليه معظم روائي هذه المرحلة وليقدم نموذجاً لصراع الإنسان المستعبد ضد قوى الطغيان، مما جعل التجربة لديه تسمو إلى الإطار الإنساني العام⁽¹⁾. فهو لا يعمد إلى التسجيل التاريخي بل يعطي للتجربة الإنسانية دوراً كبيراً في بناء الرواية. وبذلك استطاع محمد فريد أبو حديد تطوير مضمون الرواية التاريخية كما طور شكلها الفني، وترك لمن بعده مواصلة الابتكار في الموضوع التاريخي، وبالفعل تم هذا على يد كتاب من أمثال علي الجارم، الذي قدم سلسلة من الروايات التاريخية ذات الإطار العربي ممثلة بشخصيات عربية مثل رواية (شاعر ملك) التي تصور فيها قصة المعتمد بن عباد الأندلسي (وسيدة القصور) التي تصور آخر أيام الفاطميين في مصر، و(غادة رشيد 1945)، و(فارس بني حمدان) يقص فيها حياة أبي فراس الحمداني ثم (الشاعر الصموح) عرض فيها حياة الحمداني أيضاً، و(خاتمة المطاف 1947) و(هاتف من الانلس 1949) التي يحكي فيها حياة الشاعر أبي الوليد بن زيدون وحبّه للأميرة ولادة. والجديد الذي يلقانا في روايات الجارم هذه، باستثناء روايتي غادة رشيد وسيدة القصور، انها لا تتحدث عن شخصيات تاريخية، وإنما عن شخصيات أدبية، تأخذ حيزاً واسعاً من اهتمام

(1) ينظر: مدخل إلى تاريخ الرواية، 95.

الروائي، وبذلك اسهم في نقل الرواية نقلة جديدة عبر تركيزه على الشخصية وجعل التاريخ الاطار الذي تدور في فلكه الشخصية، بدلاً من الاهتمام بالسرد التاريخي. وهذا الاهتمام بالجانب الفني خاصة تمتعت بها روايات هذه المرحلة جميعاً اذ استطاع كاتب آخر هو عبد الحميد جوده السحار ان يجمع بين التيارين العربي والفرعوني في (احمد بطل الاستقلال 1943) و(أميرة قرطبة 1948) و (أبو ذر الغفاري)، وغيرها. واللافت للنظر في هذه الاعمال هو الاهتمام قدر الامكان بالبناء الفني والعناصر الروائية، بدلاً من الاختصار على المضمون التاريخي ومحاولة تعليمه.

وفق هذه المعطيات جميعاً استطاع كتاب آخرون ان ينقلوا الرواية التاريخية إلى مجال أوسع حيث عبروا بها من الاقليمية او القومية إلى المجال الانساني فقد عالج علي احمد باكثير قضايا انسانية عامة في ثلاث روايات هي (سلامة القس، 1944 واسلاماه، 1945، والثائر الاحمر). وفي هذه الاعمال الثلاثة تخلى الكاتب نسبياً عن معالجة القضايا التي تخص اقليماً او وطناً واحداً مثل الوطن العربي ليعالج قضايا تهم بني البشر كافة في اطار تاريخي. مما يجعل امكانية تصنيفها ضمن: (الرواية التاريخية الانسانية).

وقد واصل تقاليد كل من الجارم وعلى احمد باكثير كاتب بدأ حياته كحياة الجارم، وتأثر بفنّه من حيث العناية بالموضوع واختياره وعرضه، وهو محمد سعيد العريان، وقد استطاع هذا الكاتب بفضل ثقافته الواسعة عن طريق تعرفه على الفنون الغربية الحديثة، تهذيب منهج الجارم في الاعتماد على اللغة الشعرية الحافظة بالتشبيهات والمحسنات البلاغية، وتكرس ذلك في تقديمه عدداً من الروايات التاريخية، مثل (قطر الندى 1945)، (وعلى باب زويله 1947)، و(شجرة الدر 1947)، وله بعد ذلك (بنيت قسطنطين 1948)⁽¹⁾.

(1) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 44.

ويبدو ان سلسلة الرواية التاريخية التي اتخذت من التاريخ العربي والاسلامي ميداناً لها لم تنته عند هؤلاء، فقد حاول روائيون عرب الأفادة من كل التجارب السابقة ليقدموا اعمالاً متميزة في مجال الرواية التاريخية من هؤلاء البشير خريف في روايته التاريخية (برق الليل) 1960 ونجيب الكيلاني في روايته (اليوم الموعد) 1961 وغيرهم كثير^(*).

أما عن روائي التيار الفرعوني أو الحضاري، فاهم روايي ظهر في هذا التيار هو نجيب محفوظ برواياته الثلاث، (عبث الاقدار 1939، وراديس 1943 وكفاح طيبة 1944)⁽¹⁾. وحاول في هذه الروايات ان يستعيد مجد بلاده عن طريق تصوير ووصف الأصول الحضارية التي انحدروا منها. ورواياته عموماً يمتزج فيها الفكر الثوري بالشكل الفني الممتاز، وهي تتجاوز مجالها التاريخي لتعيش اللحظة الآنية بجميع مؤثراتها، فالفن عنده " ليس وسيلة من وسائل المعرفة فحسب، بل عمل خلاق، يساعد على فهم الواقع من أجل المساهمة في تطويره وإعادة بنائه من جديد، لذلك فان الرواية عند نجيب محفوظ أسلوب نضال وكفاح"⁽²⁾. وهذا الفهم الواسع لمهمة الأدب من جهة ولمهمة كاتب الرواية التاريخية من جهة أخرى، فضلاً عن الاهتمام بالجانب الفني، جعل الرواية التاريخية مع نجيب محفوظ ورفاقه تبدأ مرحلة جديدة، يمكن ان يطلق عليها مرحلة الرواية التاريخية الفنية، فهي محددة الهدف من جهة، ومهتمة بالجانب الفني من جهة ثانية، ومن ثم فهي غير متسلخة عن الواقع وملابساته بوصفها عملاً فنياً أدبياً بحثاً لا يختلف عن الأعمال الروائية التي أسلّمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة أو الواقع المعاصر، إذ " أن

(*) لم نذكر الروايات التاريخية جميعها التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية 1939، والتي هي موضوع بحثنا، بل ذكرنا أبرزها ولا سيما تلك التي شكلت انعطافات حقيقية في مسيرة الرواية التاريخية شكلاً ومضموناً، أما ذكر وتفصيل الروايات الأخرى فمتروك للفصول والبيولوجرافيا في نهاية الكتاب، ولا مجال لذكرها هنا جميعاً، لانها من الكثرة بحيث تؤدي إلى التظويل غير المبرر.

(1) ينظر: الروية والأداة (نجيب محفوظ)، عبد المصن طه بدر، 131 ومابعدا.

(2) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 231.

المطلب المشترك هو البحث عن الانسان وتحليل موقعه الاجتماعي من خلال الوعي بأن مهمة الرواية هي تحليل المجتمع ونقده⁽¹⁾. وجارى نجيب محفوظ ضمن هذا التيار، محمد عوض محمد بروايته (سنوحي) 1943 وأختار لها الاطار التاريخي نفسه، وشارك في هذا الاتجاه عادل كامل بروايته (ملك من شعاع) التي أصدرها سنة 1945، وهي تدور حول حياة أخناتون، الذي حاول توحيد الشعب المصري حول الله واحد. وبذلك فهي تخدم الهدف الثوري، وظهرت محاولات فردية اختارت المرحلة التاريخية نفسها، ولكنها متباينة المنهج، تبعاً لوجهة نظر كاتبها، منها رواية (مصر والشام بين دولتين) لجمال الشيال، وفي الاطار ذاته كتب داود سلوم روايته (عهد مضى) 1958 متخذاً من التاريخ البابلي ميداناً لروايته.

وهكذا عبرت الرواية التاريخية عن التيارات الفكرية المختلفة والتي كان يروج بها الواقع، وارتبطت بمرحلة الأزدهار والنهضة الأدبية، وشهدت أواخر الثلاثينيات ثم الأربعينيات من القرن العشرين أيضاً من الاعمال الأدبية لكتاب عرب صوروا فيها التاريخ العربي والاسلامي، تصويراً فنياً جديداً، كما تناولوا فيها الشخصيات التاريخية تناولاً جديداً ينسجم مع ثقافة العصر وروحه، وكانوا اكثر احساساً بالواقع وفهماً له، كان هذا الأحاساس عاطفياً رومانسياً في بدايته، فمهد بذلك لظهور الرواية التاريخية من جديد تختلف عن الرواية التاريخية عند جرجي زيدان ومن جراه، والتي كانت تهدف إلى مجرد تعليم التاريخ، كما تختلف أيضاً عن روايات التسلية والترفيه والتي كانت تستثمر حوادث التاريخ لمجرد تقديم حكاية مسلية، ذلك لان الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية كانت صادرة عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي ويطولاته، ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل⁽²⁾.

(1) للرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 10.

(2) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 398.

انكماش الرواية التاريخية:

تحول التاريخ في مجال الادب في السنوات الاخيرة (السبعينيات والثمانينيات) الى المسرح ونشطت المسرحية التاريخية (شعراً ونثراً) ليعبر الكاتب من خلالها عن تجربة انسانية عامة⁽¹⁾ احس انه لا يستطيع ان يقولها في اطار رواية. أما لصعوبة توظيف التاريخ في الرواية، وأما لطبيعة الفن المسرحي الذي بالامكان ان يمثل وبذلك يكون التاريخ مادة صالحة له، المهم في ذلك كله ان الرواية التاريخية عاشت في المرحلة الاخيرة (غفوة) على الرغم مما وصلت إليه من ازدهار من خلال كثرة الانتاج وجوئته بعد الحرب العالمية الثانية، فبدأت الرواية التاريخية تعاني أزمة أختناق ونبول مما دعى أحد الباحثين ان يعلن ذلك بان "الرواية التاريخية ترتبط بمراحل النقطة الوطنية، والبعث القومي"⁽²⁾ والشعور بالضياع في ظروف القهر السياسي والاجتماعي، ولعل هذا ما يفسر ازدهار الرواية التاريخية العربية الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، اذ اقترنت ولادتها مع ما شهده الوطن العربي عامة من سيطرة المحتل واستبداده. وعلى وفق هذا التعليل انحسرت الرواية التاريخية العربية بعد عام 1967 وتحديداً في عقد السبعينيات والثمانينيات، لانها فقدت مبررات وجودها ومسوغاته، بعد ان تحرر الوطن العربي نسبياً من الوجود الخارجي وان كان شكلياً ومؤقتاً. وفي ظل حضور هذه الدواعي لكتابة الرواية التاريخية وتوافرها، هل يمكن للرواية التاريخية العربية ان تصحو من سباتها؟ وخصوصاً مع تكرر المسوغات والمبررات نفسها، ولا سيما ان الوطن العربي، يمر الآن، بتحديات كبيرة تفوق تحديات الامس؟

هذا ما يتوقعه الكتاب، استناداً، إلى قراءة دقيقة لمسيرة الرواية التاريخية العربية وبواعث نشأتها وتطورها. بيد ان هذا، للرأي، يصدق على قسم من الروايات التاريخية التي تناولت موضوعات زالت مع زوال المرحلة التي عبرت

(1) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 401.

(2) مدخل إلى تاريخ الرواية، 13 ومليحدا.

عنها، لما القسم الاكبر من هذه الروايات فانها اتخذت من الموضوعات الانسانية بكل اشكالها ميداناً لها وعرضتها في اطار تاريخي بمعنى انها ضمنت لنفسها البقاء مع بقاء التجربة الانسانية على هذه البسيطة، فضلاً على الاسلوب الانبي الذي كتبت به هذه الاعمال، ونظرة الى رواد هذا الفن في تلك المرحلة يؤكد ما ذهبنا اليه، ولا سيما ان كتابها اصبحوا اعمدة الرواية الواقعية والاجتماعية فيما بعد من امثال نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد ابي حديد وغيرهم.

وتبقى مسألة نزرة الاعمال الأدبية للتاريخية وندرتها، في الوقت الحاضر، بحاجة إلى بحث يستقصي جذورها واسبابها، وهذا ما تحاوله الصفحات القادمة من هذا الكتاب. ان شاء الله.

الفضل الأول

الشخصية

الشخصية

الشخصية هي احد العناصر الرئيسة التي يتجسد بها فحوى القصة⁽¹⁾، وتعد ركيزة الروائي الاساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، وهي من المقومات الرئيسة للرواية وبدونها لا وجود للرواية، لذا نجد بعض الباحثين يعرفون الرواية بقولهم: الرواية شخصية...⁽²⁾ مستندين بذلك إلى كونها أهم عنصر من عناصر الفن القصصي، والمركز الاساسي لكل عمل خاص بفن القول بما في ذلك للعمل الروائي⁽³⁾، وهي جوهر العمل الروائي والمقياس الذي تقاس عبره قدرة الروائي على انجاز عمل فني مميز يحظى باستحسان القراء⁽⁴⁾ وليس هذا فقط وانما صارت عملية بناء شخصيات ناجحة فسي العمل الروائي هي للسبب المباشر لاهتمام القراء باية رواية على حد تعبير (اليزابيث بوين)⁽⁵⁾. وعلى وفق هذا التأسيس وبسبب من الاهمية البالغة التي تحتلها الشخصية في الرواية، اصبحت عملية بنائها، بصورة فنية من اصعب المهام وانفقا حساسية، ولا سيما، بالنسبة للروائي التاريخي الذي يكتب عن شخصيات بعيدة عن عصره، ومع هذا يجب ان تكون شخصياته متلائمة مع الحقبة التاريخية التي يتخذها مبدناً لروايته، ومتفقة مع العوامل التاريخية والحضارية والاجتماعية والنفسية لذلك العصر. وهذا شرط ومطلب مهم من مطالب الروائي التاريخي والروائي عموماً، لان بناء شخصية مميزة ومتفردة يعتمد إلى حد بعيد على وضع الشخصيات في اطار "محدد اجتماعياً وحضارياً وسايكولوجياً"⁽⁶⁾. ولعل هذا ما دعا

(1) ينظر: الوجيز في دراسة القصص، 128.

(2) فنون النثر العربي الحديث، شكري الماضي، 30.

(3) ينظر: نظرية الادب، عدد من الباحثين، ت، د. جميل نصيف للتكريتي، 104.

(4) ينظر: الزمن لتراجيدي، 2.

(5) ينظر: (الشخصية في صناعة الرواية)، ت عبد الواحد لؤلؤة، الاداب، شباط 1957، 33.

(6) دراسات مدارلت نقدية، فاضل ثامر، 345.

(جورج لوكاش) إلى القول: "إن أهمية الشخصية تأتي من تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياها الفردية المصيرية"⁽¹⁾. أي في تمثيلها للعالم كأنه امر خاص بها، وادغامها ما هو ذاتي بما هو عام موضوعي.

ونتيجة لهذا الدور المميز الذي تشغله الشخصية في السرد الروائي كانت محط عناية الروائيين التقليديين فهي عندهم تحظى باسم ولقب ومكانة اجتماعية مميزة وتفرّد لها، غالباً، صفحات كاملة لوصفها وصفاً مستقصياً، كما هو الشأن في روايات بلزاك وفلوبير وغيرهم⁽²⁾ وكان هذا الوصف معظمه يدور حول الملامح الخارجية للشخصية من دون أن يولي كبير عناية للملامح الداخلية، ومع ظهور رواية (تيار الوعي) وبفضل الاكتشافات الجديدة والبحوث المستقصية في ميدان علم النفس، صار الاهتمام بالشخصية من نوع آخر لا يكتفي بوصف المظاهر الخارجية من منظور الراوي الخارجي، بل يتجه إلى داخل الشخصية، محاولاً وصف نفسياتها واستجلاء مشاعرها وتحليلها، وغالباً، ما يترك للشخصية في هذا اللون من الروايات حرية التعبير عن نفسها من منظورها الذاتي ويضمير الـ (أنا)⁽³⁾، وبعد التحول الاقتصادي والاجتماعي الذي شهنته أوربا في منتصف القرن العشرين وما صاحبه من تطور صناعي وتكنولوجي كبيرين تغيرت النظرة إلى الإنسان والأشياء، فقد وصل الإنسان إلى مرحلة إذعان وخضوع للأشياء والمواد وخف اعتماده على القوة البشرية والأيدي العاملة، ولعل ذلك كله انعكس بدوره على الأدب، حيث ظهر عدد من الروائيين الجدد من أمثال (الآن روب جرييه ومثيل

(1) دراسات في الواقعية، جورج لوكاش، ت جورج طرابيشي، 38.

(2) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 69. ينظر: بنية النص السردي، حميد الصمداني، 39.

(3) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت محمود الربيعي، 55.

ينظر: الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، هنري جيمس وآخرون، ت انجيل بطرس سمعان، 173.

بوتور) تجاهلوا الشخصية ودورها في رواياتهم، واطلقوا على رواياتهم اسم (الرواية الشينئية أو الفينوميولوجية) أو (الرواية الجديدة) والشخصية في هذه الرواية تلعب دوراً هامشياً فهي مجهولة الاسم والهوية، وغالباً ما تتحول الى رمز⁽¹⁾ أو ضمير⁽²⁾.

واكب عملية التحول الذي شهدته الشخصية الروائية عدد من الدراسات النقدية كان اكثرها حداثة وتأخراً تلك للدراسات النقدية التي تنظر إلى الشخصية على أنها دليل له وجهان، دال ومدلول، دال من حيث اتخاذها عدة اسماء او صفات تلخص هويتها، ومدلول من حيث الناتج النهائي لمجموع ما يقال عنها عبر جمل متفرقة في النص أو عبر تصريحاتها هي في القول والسلوك⁽³⁾، ووفقاً لهذا الرأي تتباين مصادر تحديد هوية الشخصية على محور القارئ حيث تعتمد على مصادر أخبارية ثلاثة، ما يخبرنا به الراوي، وما نخبرنا به الشخصيات نفسها، وأخيراً ما يستنتجه القارئ من اخبار عن طريق سلوك الشخصيات⁽⁴⁾. وتتفاوت هذه المصادر ايضاً في طريقة عرضها ورسمها للشخصية ما بين وصف داخلي يهتم بحالة الشخصية الداخلية ونفسياتها ويحاول استبطان ما تتطوي عليه من افكار، ووصف خارجي يركز جل اهتمامه على اظهار الاشياء المادية ووصفها وصفاً خارجياً بأسلوب تقريرى. والرواية التاريخية العربية للتقليدية اقرب إلى هذا الاسلوب الوصفي، فهي لا تهتم كثيراً بوصف نفسية الشخصية وتحليلها؛⁽⁵⁾ لعنايتها

(1) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، 55. ينظر: نحو رواية جديدة، 73.

ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 65.

(2) ينظر: قضايا للرواية الحديثة، جان ريكاردوت، صباح للجهم، 95.

(3) ينظر: بنية النص السردي، 51.

(4) ينظر: البناء الفني لرواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، خالدة خليل، 109 رسالة ماجستير

جامعة الموصل، كلية الآداب، 1998.

(5) ينظر: محاضرات عن القصة في لبنان، شاكر مصطفى، 18. ينظر: بلوراما الرواية العربية، 94،

ينظر: البناء الفني في الرواية لتاريخية العربية، 175.

الواضحة بالاحداث التاريخية التي ندبت نفسها لتعليمها، مما ادى هذا الموقف التعليمي من جهة " إلى ضعف الشخصية في هذا النوع من الروايات حتى اصبحت مجرد أداة لتقديم الاحداث المتراكمة التي يريد المؤلف تقديمها للقراء"⁽¹⁾. ومن جهة ثانية، اثر هذا الموقف التعليمي في رسم الشخصيات وبنائها فهي تتجه نحو العموميات والوصف الخارجي الذي لا يعبر عن مشاعر الشخصية وانفعالاتها بازاء الاحداث الروائية، فجرجي زيدان، مثلاً، "لا يجد لديه متسعاً من الوقت ليحلل نفسيات ابطاله ويتعمقها، وحين يحاول التحليل يلجأ في احيان كثيرة إلى التحول بالقضية من تحليل لشخصية معينة إلى قضية عامة تطبق على جماعة كبيرة من الناس"⁽²⁾. والشخصية في هذا الحال تقدم اوصافها دفعة واحدة لايراعي المؤلف في تقديمها مقتضيات البناء السردى، وهو، غالباً " ما يفرض عليها مواقفه فرضاً، فالشخصية تتحدث بلسان المؤلف حديثاً مباشراً تعبر عن افكاره ومواقفه الاخلاقية والتربوية والاصلاحية، فلا تقتنعك بانها تحيا حياتها الخاصة"⁽³⁾. واثرت النزعة التعليمية للرواية التاريخية الكلاسيكية ايضاً، على الحوار، الذي يعد اقرب تقنية يمكن عبرها ان نتعرف على الشخصية، حيث نجد للحوار اولاً وقبل كل شيء موجه الى تعليم التاريخ، وليس إلى الكشف عن طبيعة الشخصية، فهي لا تعبر بالحوار عن نفسها وانما تنقل عن طريقه المعلومات التاريخية، وحين تختلف طبيعة الحوار فإن هذا الاختلاف ينبع من طبيعة المرجع التاريخي⁽⁴⁾. ومع تخلي الرواية التاريخية عن الهدف التعليمي واتجاهها اتجاهاً فنياً - بعد الحرب العالمية الثانية - تزامن ذلك كله مع ظهور عدد من الكتاب من ذوي الثقافة الواسعة واتساع نطاق

(1) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 161 وما بعدها.

(2) تطور الرواية العربية في مصر، 103. ينظر: الرواية التاريخية في الادب العربي، 3 وما بعدها.

ينظر: البناء اللغوي في الرواية التاريخية، 55.

(3) تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 122.

(4) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 130. ينظر: مشكلة الاقليات في الرواية التاريخية، 29. ينظر:

مساوالت وملاحظات حول الرواية للتاريخية، 5.

الترجمة والتأليف، فبفضل هذه العوامل جميعاً، اتجهت الرواية التاريخية العربية الجديدة اتجاهاً فنياً يخدم الهدف الفني فيها فصرنا نلمس فيها اهتماماً بالشخصية ووصفها والمكان وانماطه والزمن وتحولاته بالقدر الذي نشعر فيه باهتمام الروائي بالحدث التاريخي. ومن يتأمل روايات هذه المرحلة يلاحظ أنها عنيت بالشخصية عناية اكبر من روايات المرحلة السابقة، " فالأحداث في هذه الروايات ليست العنصر الرئيس، كما ان استجابة الشخصيات ليست شيئاً عرضياً فهناك قدراً من التفاعل بين الشخصية والأحداث، وان ظهر هذا التفاعل في بعض الروايات غير قادر على أحداث التلاحم المطلوب⁽¹⁾. وفضلاً عن ذلك فأنا الرواية التاريخية الجديدة اهتمت، ولو اهتماماً بسيطاً، بوصف الشخصية ونفسيته وحاولت ربطها بالأحداث الروائية والعناصر السردية الأخرى؛ لأن الأحداث لا تظهر قيمتها " إلا اذا كان معها ناسها فهي بهم تاريخ وهم بها، فاذا تجردت الحادثة من محدثها، فما هي بشيء، وليس فيها عظة ولا معتبرة⁽²⁾. ومثلما اهتمت الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية بالشخصية فانها اهتمت ايضاً بأساليب تقديمها وبنائها وتنوعت طرائق تقديم الروائيين لشخصياتهم. ويمكننا تلمس ذلك كله من خلال تقسيم دراستنا للشخصية في الرواية التاريخية العربية إلى محورين نعتقد بانهما كفيلاً باعطائنا تصوراً عن بنية الشخصية في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939.

أولاً - أساليب بناء الشخصية وتقديمها -

ثانياً - الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية.

(1) تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 75.

(2) (العصر والبيئة والتاريخ) محمد سعيد العريان، 27، الثقافة، العدد، 23، 1941.

ينظر: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 125.

أولاً: أساليب بناء الشخصية وتقديمها

الشخصية في العمل الروائي عبارة عن لبنات من العبارات التي تصور إبعاد الشخصية وتنتقل وجهة نظر المؤلف على لسانها⁽¹⁾، وهي تبني شأنها شأن العناصر السردية الأخرى من جمل لغوية مترابطة، تترشح عنها مجموعة أوصاف تمثل ملامحها وأفعالها وأفكارها، وتكتسب خصوصيتها عبر تلك الأوصاف التي تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً⁽²⁾، من هنا يتبين أن الشخصية في الرواية التاريخية تغاير مدلول الشخصية التاريخية الحقيقية أو الشخصية التي تسعى في الحياة، "لأن الروائي دون المؤرخ معني بكشف دواخل حياة شخصياته ومعرفة معرفة تصل إلى حد إدراك أسرارها"⁽³⁾ فهي الوسيلة الوحيدة التي تميز فنه القصصي وتجعله متفرداً وصعباً في الوقت نفسه، فهو أي الروائي التاريخي لا يكتفي بما تقدمه كتب التاريخ من أوصاف موجزة ومختزلة لشخصياته، قد لا تتفق مع أحداثه ومكونات البناء الأخرى، فبناء الشخصية في الرواية التاريخية، إذن، "لا يقتصر على حشد مجموعة من الصفات النفسية والسلوكية والجسدية بلا فائدة، لإن امتدادها إلى داخل شرائح اجتماعية وتسليطها الضوء على حياتها من خلال النموذج، ينبغي أن يعطي فائدة دلالية، وأن يكون لكل لمحة تظهر في الشخصية قيمة"⁽⁴⁾، "تكشف عن أصالة الروائي وموقفه من هذه الشخصية ووعيه بأحداث العصر السياسية والاجتماعية، وتعبير مكثف بمدى وعيه بابقاع العصر ونبضه أو ما ندعوه بالوعي التاريخي"⁽⁵⁾. فعمل الروائي التاريخي يختلف عن كاتب الرواية المعاصرة الذي تكفيه المعاشة لزمانه ومجتمعه ومخالطته للناس مجرباً وملاحظاً في رسم شخصياته، أما كاتب

(1) ينظر: الرواية التاريخية في الألب العربي الحديث، 39.

(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب، 55 وينظر: المتخيل السردى، عبد الله إبراهيم، 71.

(3) أركان القصة، 39.

(4) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد الخزاغي، 23، رسالة ماجستير،

جامعة بغداد - كلية التربية لبين رشد، 1998.

(5) الرواية التاريخية، 41.

الرواية التاريخية فلا يتمتع بهذا الامتياز وعليه " الغوص في بطون الكتب والمراجع ليستخرج منها ما يعينه على تصور الشخصية التي عاشت في عصر يختلف عن عصره"⁽¹⁾. ويجلو ما يعتري نفسيته وان لا يكتفي بالوصف الخارجي لها فقط، كما اكد ذلك (الان) حين قال: " إن لكل كائن بشري جانبين يناسبان التاريخ والقصص، فكل ما نلاحظه في رجل - اعني اعماله - يقع داخل حدود التاريخ، اما عن الجانب الخيالي أو الرومانتيكي فيشمل الانفعالات المجردة، اعني الاحلام، والافراح، والاعترافات بينه وبين نفسه، وهي التي يمنعه ابيه وخجله من البوح بها، والتعبير عن هذا الجانب هو احد الاعمال الرئيسة للرواية"⁽²⁾. ولهذا فقد اخذ كتاب الرواية على عاتقهم مهمة تقديم شخصيات ناجحة لا تقصر على عملية ذكر الملامح الخارجية للظاهرة، وانما تتعداها الى كل ما يصدر عن الشخصية من حركة ونظرة وصوت، ووصف للعلاقات الاجتماعية وتحديد للابعاد النفسية والفكرية، لإن " تصوير الملامح الفكرية له اهمية كبرى من جهة نظر التكوين الفني"⁽³⁾. لسبب اساس هو ان الملامح الفكرية تكشف الحالة الذهنية للشخصية، وتبين ردود افعالها ودوافعها⁽⁴⁾، لذلك فإن بناء شخصيات ناجحة يتطلب الالمام بالبعد الفكري أو الايديولوجي للشخصية فضلاً عن الاهتمام بالابعاد المادية والاجتماعية والنفسية للشخصية⁽⁵⁾، وتقديمها بالتدرج وعلى دفعات وفقاً للمنطق الذي تفرضه احداث الرواية وجوها العام. ويجب على الروائي مراعاة ذلك كله عند بناء شخصياته وتقديمها، لان رسم شخصية مقنعة هو اساس بناء الرواية وسبب مباشر من اسباب نجاحها.

(1) محمد فريد ابو حديد، كاتب للرواية، 71.

(2) اركان للقصة، 58.

(3) منهج للواقعية في الابداع الادبي، صلاح فضل، 168.

(4) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، 108، ينظر: السردية العربية، عبد الله ابراهيم، 95.

ينظر: المتخيل السردى، 105.

(5) ينظر: رسم للشخصية في روليت حنا ميناء، فريال كامل سماحه، 32 وما بعدها.

كيف استطاع الروائي التاريخي، إذن، تقديم شخصياته وبناءها؟ بعد الصعوبات والمهام التي ذكرنا، وكيف ربط الروائي التاريخي في هذه المرحلة، للشخصية بالحدث وعناصر السرد الأخرى؟ وكيف استطاع ان يرسم من خلال الكلمات شخصياته؟ وما الاساليب التي اتبعها في بناء شخصياته وتقديمها؟ وما مفهوم كل اسلوب؟ وما تقنياته؟^(*).

نبين عبر دراسة الروايات موضوع الكتاب، ان اساليب بناء الشخصية فيها لا تخرج عن احد اسلوبين:

أ- الاسلوب الاخباري (التفسيري)

ب- الاسلوب الدرامي (التمثيلي)^(**)

أ- الاسلوب الاخباري (التفسيري):

هو الاسلوب الذي يقوم به (السارد) المؤلف بتقديم الشخصية الروائية عن طريق وصف لحوالها، وعواطفها، وافكارها بحيث يحدد ملامحها الخارجية والداخلية ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الآخر من وجهة نظره (هو)

^(*) سنسلط الضوء في هذا المبحث على أدوات الروائي التاريخي التي استعملها في بناء شخصياته ثم نقوم بفحص هذه الاساليب بغض النظر عن كون تلك الشخصيات تاريخية (واقعية) او متخيلة (فنية) فمهمتنا هنا تكمن في تلمس طرائق الروائي التاريخي في بناء الشخصية الروائية، وعلى وفق هذا التأسيس قسمنا اساليب بناء الشخصية الى قسمين كبيرين هما: الاسلوب الاخباري والدرامي. ولم تقتصر هذه الدراسة، على عرض الاساليب فقط، بل اهتمت بدراسة علاقة الحدث وعناصر السرد الأخرى بالشخصية.

^(**) تباينت مصطلحات للنقاد التي تناولت هذين الاسلوبين، واختلفوا في تحديد مفهومها، فمنهم من سمي الاسلوب الاول (للتقديم السردى) في مقابل المشهد الحركة وسماء آخرون (للتشخيصات السكونية) أو مصطلح (للتشخيص) للجامز في مقابل الاسلوب الثاني (للتشخيصات الدينامية) ويطلق احد الباحثين على الطريقة الاولى اسم طريقة (الاخبار Telling) ويسمي الطريقة الثانية للكشف أو العرض (showing) في حين يميل لحد امين الى تسمية الاول بالطريقة التحليلية والثاني بالطريقة التمثيلية. ينظر: دراسات في الواقعية، انجيل بطرس سمعان، 109. وينظر: نظرية للرواية، رينيه ويليك، 229، وينظر: النقد التطبيقي والتحليلي، عبد الله عدنان، 68. وينظر: للنقد الادبي، احمد امين، 138.

من دون ان يترك للشخصية فرصة تقديم نفسها. لذلك فان هذا الاسلوب يتم بطريقة الاخبار عن الشخصية لا عرضها⁽¹⁾ فتصبح افعال الشخصيات وفقاً لهذا الاسلوب تطبيقاً للوصف الذي أطلق على الشخصية من قبل الراوي أو شخصية أخرى في الرواية⁽²⁾. وللروائيين الذين يلجأون إلى هذا الاسلوب طريقتان في بناء الشخصية وتقديمها، الاولى ان يقوم السارد (المؤلف) من وجهة نظر راو خارجي بتقديم الشخصية وما يتصل بها من افعال ووصاف مستخدماً ضمير الغائب. أما الطريقة الثانية فيتم فيها تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى مشاركة في القصة، فيسهم حديثها في كشف صفات الشخصية المقدمة وتفسير اقوالها وافعالها، وإضاءة أبعادها، كما قد يتبين موقف هذه الشخصيات منها⁽³⁾. وفي هذه الطريقة يتم اى صوت الراوي (السارد) مع صوت الشخصية عندما يفوض لاحدى شخصياته القيام بمهمة السرد ولكنه يظل مائلاً بكثرة تعليقاته ومعلوماته واحكامه التي يطلقها على أسنة شخصياته التي يوكل إليها مهمة التقديم والسرد.

يعد الاسلوب الاخباري الاوسع انتشاراً، والاكثر استعمالاً في بناء الشخصية وتقديمها في الرواية التاريخية العربية بسبب موضوعيته وحيدانيته في اثناء تقديم ابعاد الشخصية المادية والنفسية والاجتماعية وسماحه للمؤلف بعرض شخصياته بيسر وفق نظام محدد. ولا يخلو هذا الاسلوب على الرغم من هذه المزايا من بعض السلبيات منها ان المؤلف يفرض للشخصية باقوالها وافعالها فرضاً على القارئ ويحرمه من متعة الاكتشاف المتدرج ويصبح القارئ اسير الوصف الذي يقدمه الراوي⁽⁴⁾. فلا يقيم علاقة وجدانية مع الشخصية. وتظل مسألة نجاح هذا الاسلوب وعدمه في بناء الشخصية وتقديمها مرهونة بقدرة الروائي في استعمال الطريقة

(1) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا منيا، 50. ينظر: الرواية والاداءة (نجيب محفوظ) 140.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 72.

(3) ينظر: فن القصة، 98.

(4) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 173.

الملائمة لعرض شخصياته واملاكه لادواته الفنية التي تعينه في هذا الجانب، من هنا فقد تباين الروائيون التاريخيون في اساليبهم ما بين مقتصد مقصر ومجتهد بارع، كما يتضح من خلال وقوفنا بالتحليل على بعض النماذج الروائية التاريخية المنتخبة^(*) لهذه المرحلة: (زنوبيا 1941: محمد فريد ابو حديد، رادوبيس 1943: نجيب محفوظ، سيدة القصور 1944: علي الجارم، واسلاماه، 1945: علي احمد باكثير، الوعد الحق 1949، طه حسين، هاتف من الانترنت 1949: علي الجارم، اليوم الموعود 1961: نجيب الكيلاني، برق الليل 1961 البشير خريف).

وابرز الروايات التي قدمت شخصياتها بأسلوب اخباري رواية زنوبيا 1941 (محمد فريد ابو حديد) حيث تكفلت عشرون وحدة وصفية فيها لبناء الشخصية الرئيسة زنوبيا وتقدمها بأسلوب اخباري عشر من هذه الوحدات اهتمت ببناء الملامح الخارجية لزنوبيا، والاخرى ركزت اهتمامها على البعد النفسي والفكري لها، ليعطي بذلك الراوي تصوراً تاماً عن الشخصية، ومن امثلة الوصف المادي الخارجي هذا المقطع الذي يقدم فيه السارد الشخصيتين الرئيسيتين (زنوبيا وزوجها أنينه) في مستهل الرواية، وهما عائدان من رحلة صيد بدا فيه تركيز الراوي على البعد المادي للشخصيتين، حيث وصف ملابسهما والموكب والجواهر فضلاً عن ملامحهما الجسدية، وقد استطاع هذا الوصف ان يخدم البناء الفني العام للرواية التاريخية حيث اشعرنا بالجو التاريخي (وروح العصر) عن طريق غير مباشر ومن دون ان يعمد الروائي إلى ذكر ذلك على نحو تقريرى، فضلاً عن ذلك فان هذا اللون من الوصف ادى وظيفة تفسيرية، فوصف الملامح الجسدية قدم لنا تصوراً عن نفسية الشخصيتين وارهص بمجريات الاحداث (فسحابة القلق) التي بنت على وجه زنوبيا، في المقطع التالي، لها ما يبررها في الاحداث القابلة وهي بمثابة اللازمة التي تصاحب الشخصية على طول احداث الرواية. (والرأس

^(*) اخترنا ابرز النماذج الروائية وكثرها شهرة بوصفها ممثلة لهذا الاسلوب، اما للروايات التاريخية الاخرى فانها تقترب في بنائها للشخصية ووصفها من هذه المميزات العامة التي تم رصدنا.

المرفوع لأذنيه) يكشف عن طبيعة نفسيته وما يملأها من كبر وزهو وخيلاء سيكون لها شأنها في تغير مسار الأحداث، فضلاً عما توحى به (الجواهر والحرير والخدم) من مظاهر البذخ والترف على هذين الأميرين، كما يتضح في هذا المقطع للتفصيلي الذي يقدم بأسلوب اخباري ومن قبل راو خارجي: "أقبل إنينة في وسطهم على فرسه الادهم الذي لم يكن في بلاد العرب مثله في سرعة جريه، ولا في جمال منظره وكان يسير على عادته، عالي الرأس، اسمر اللون في حمرة تشبه لون الخمر، وكانت عيناه السوداوان تلمعان وهو يتلفت باسماء بين حين وحين إلى الشعب المزدهم، يهتز إذ يسمع هتافه ودعاءه واعجابه، وكان رأسه معصوباً بمنديل من الحرير الاحمر، ويمناه مقبوضة الى صدره بجمالة من الكتان الابيض وقد امسك بعنان فرسه بيمنه، وبنت على معصميه الجواهر تتلألأ في ضوء الشمس، من سوار ذهبي عريض يبدو من كم ردائه الارجواني... وسارت زنوبيا الى جانبه على فرس ابيض، تلبس حلة من الحرير الابيض، وعلى رأسها تاج صغير من الذهب المحلى بالجواهر، ويبدو في مقدمته رأس الاقعى التي عتاد ملوك مصر أن يجعلوها في تيجانهم... وكان شعرها الاسود الفاحم يتلوى لامعاً من تحت التاج كأنما هو حاشية من الحرير الدمشقي، فكان الناظر اليها كأنه ينظر إلى تمثال بديع الصنع للإلهة ايزيس في معبد الشمس. وكان وجهها الدقيق الاسمر يطفح بشراً وزهواً، لولا سحابة من القلق تمر به كلما نظرت الى ناحية زوجها البطل ثم لا تلبث ان تزول تحت ابتسامة عذبة إذا سمعت هتاف الشعب المزدهم على جانبي الطريق"⁽¹⁾. وبالاسلوب الاخباري نفسه الذي لجأ اليه الراوي في بناء الملامح الخارجية لشخصياته قدم المحتوى النفسي لشخصية زنوبيا عن طريق عشر وحدات⁽²⁾. وربما يعود سبب تركيز السارد على البعد النفسي إلى طبيعة الشخصية نفسها فهي تعاني صراعاً فكرياً ظهر من كثرة مناقشاتهما مع معلم الفلسفة (لونجين)

(1) زنوبيا، محمد فريد أبو حديد، 8 ومليدها. ينظر: الرواية، 34، 44، 60.

(2) ينظر: زنوبيا، 25، 75، 95، 97، 123، 84.

في قضايا أظهرتها في حالة شك وتأمل دائمين كما في المقطع الذي يبني فيه السارد البعد النفسي لزنوبيا وموقفها من الحب الذي لا تلتفت به إلى حل ويقين، يخبرنا الراوي عن موقف زنوبيا بازاء هذه القضية: "... فما الحب إلا حادث من حوادث الطبيعة التي تتكرر كل يوم الآف المرات في عوالم الحيوان والحشرات بغیر ان يأبه لها احد، أليس هذا الخداع من حمق الانسان، اذ يغر نفسه بتلك الصور التي يخلها اليه الوهم..، كانت زنوبيا كلما خلت الى نفسها تكرر هذه المعاني، تجادل فيها نفسها حيناً ثم تعود مذعنة لها يائسة حزينة..."⁽¹⁾.

وفي موضع آخر من الرواية يعود الراوي ليجلو لنا بعداً آخر من ابعاد شخصية زنوبيا وعلى شكل مونولوج دلخلي يقدمه الراوي: "وما هي الحقيقة؟ هناك حقيقة في هذا العالم الاجوف، ان الانسان كلما ظن أنه قبض بيده على شيء فيه وعرف كنهه فتح يده فإذا به يقبض على الريح"⁽²⁾.

يبدو ان عناية الرواية التاريخية بعد عام 1939 بالبعد النفسي والفكري للشخصيات تعد أهم المؤشرات الايجابية التي ميزتها عن الرواية التاريخية التقليدية التي عولت كثيراً على وصف الشخصيات وصفاً خارجياً تقريرياً من دون ربطها بالاحداث الروائية⁽³⁾ فلم يكتف الراوي في رواية (زنوبيا) مثلاً، بإبراز البعد النفسي للشخصية الرئيسة بل أخذ على عاتقه مهمة استجلاء مشاعر الشخصيات الثانوية، فهو يكشف عما يعترى نفس (الميس) من احساسات أثر الحوار الذي دار بينها وبين سينتها فيما يخص الدين⁽⁴⁾. وبالاسلوب الاخباري نفسه الذي قدم فيه الراوي المحتوى النفسي لشخصية (الميس) بنى البعد الخارجي المادي لها وعلى طريقة الروائيين التقليديين عرض لنا كل ما يتصل بالشخصية من ماض واسم ولقب

(1) زنوبيا، 120 وما بعدها.

(2) زنوبيا، 119.

(3) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 90، ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 173.

(4) ينظر: زنوبيا 20.

ونسب دفعة واحدة: " كانت لميس فتاة بيضاء طويلة واسعة العينين سوداء الحاجبين، وضاححة الجبين، يبدو على وجهها خفر ينم عن وداعة. وكان شعرها الطويل مسدلاً وراء ظهرها في غدائر كثيفة لامعة قد زينته بقطع من الذهب في رباط من كتان مصر للرقيق... أتى بها أذينة صبية من أنطاكية بعد مقتل أبيها وكان له صديقاً. كان أبوها عربياً مسيحياً يخدم في جيش قيصر الروم أميراً على كتيبة عربية ... وكانت أمها ماتت منذ ولدتها، فحملها معه الى تكمر...⁽¹⁾. ويمثل هذه الطريقة التي تهتم بالبعدين الخارجي والداخلي على السواء قدمت شخصيات ثانوية أخرى من قبل الراوي (السارد) وبأسلوب اخباري، مثال ذلك شخصية (احسان بن عدي)⁽²⁾ (ومعن)⁽³⁾ و(لونجين)⁽⁴⁾. أما بقية الشخصيات في رواية زنبيا فظلت حظوظ تقديمها مرهونة بالدور الذي تشغله في الاحداث الروائية، فالشخصيات البعيدة عن مركز الصراع مثل (الخدم والجنود والحرس، وبعض الامراء والوزراء والشخصيات التاريخية والمتخيلة الاخرى) بنيت باشارات لفظية عابرة لانتتم عن اهتمام بها في حين دار تركيز الراوي على الشخصيات التي أسندت إليها ادوار مهمة، فخصوية زنبيا تستحوذ على أغلب الوحدات الوصفية ثم تليها الشخصيات الثانوية وهكذا.

وقد استثمر ابو حديد بنية الشخصية خير استثمار من أجل خدمة الهدف الفني لروايته هذه عندما عرض علينا الاحداث التاريخية عبر وعي الشخصية وتفاعلها معها، فهو يقدم الحقيقة التاريخية والحدث التاريخي من خلال وصف الملامح الداخلية للشخصية، فهو مثلاً لا يصف معارك الجيش التكمري بقيادة اذينة وصفاً مباشراً، بل يصف وقع هذه الاحداث على شخصية زنبيا وتفاعلها معها، ويعد هذا

(1) زنبيا، 22.

(2) ينظر: زنبيا، 23.

(3) ينظر: زنبيا، 60.

(4) ينظر: زنبيا، 89.

نهجاً فنياً متطوراً في عرض الاحداث التاريخية يشهد بحسن استغلال الروائي التاريخي، في هذه المرحلة، لبنية الشخصية واملاكه لادواته الفنية، كما في هذا المقطع الذي يظهر عبر وعي زنوبيا وباسلوب اخباري: "لم تحس الملكة في اول غيبة زوجها هذه المرة مثل احساسها الأول أيام فارقها في ذهابه لحرب سابور، كانت عندما فارقها من قبل تعاني وحشة قلب لم يتعود من قبل الفراق، وكان قلبها مليئاً بما يفيض به عاطفة المرأة المحبة..."⁽¹⁾. تقوم الشخصية بوظيفة مهمة اذن في هذه الرواية فهي تكشف عن مسار الحدث وتوجهه، أما في الروايات المكتظة بالاحداث، فغالباً، ما تكون الشخصية امراً غير مقصود لذاته وهي في خدمة الحدث الذي يتحكم بحركتها وحضورها في الرواية، وهذه القضية البديهية، تتسحب على نحو كبير على حضور الشخصية في رواية (رادوبيس 1943: نجيب محفوظ) فثمة شخصيات جاهزة في هذه الرواية، تظهر هنا وهناك باسمائها من دون اية اوصاف تعطيها خصوصية أو هوية تميزها عن غيرها، وما ينكر منها ويطنو على السطح هو افعالها والاحداث التي تقوم بها، أما ما يتعلق ببناء الابعاد المادية والنفسية والايديولوجية للشخصية فيظل مغيباً في ظل حضور واسع للحدث، الذي يمثل صراعاً بين الكهنة وفرعون بسبب قرار الاخير بضم اراضي الكهنة إلى بلاط الملك، وقد اسهم بناء الرواية على هذا النحو في كثرة الشخصيات الجاهزة والثانوية التي يتم تقديمها على شكل اشارات عابرة غير واضحة المعالم والملاحم مثل شخصية (طاهو) و(سونخاتب) (نيتوقريس) (خنوم حنوب) (بنامون، الساحرة، الجنود، الخدم، العبيد، وغيرهم). وكان من الطبيعي في رواية تتزاحم فيها الاحداث ان يتولى الراوي الخارجي مهمة السرد، فقنمت هذه الشخصيات جميعاً من قبل الراوي الخارجي وباسلوب اخباري تقريرى يقوم على ذكر الشخصيات والاحداث المتصلة عبر التركيز على حركتها وتفاعلها مع الحدث لا على ملامحها وأوصافها لانشغال الكاتب بالحدث وسرده، كما في هذين النصين من رواية رادوبيس " صدع

(1) زنوبيا، 123. ينظر: زنوبيا: 138، 141، 158.

طاهر بأمر مولاه، فأدى التحية وذهب يعلو وجهه الارتباك والخوف، وظل الرجلان واقفين ممتعي الوجه حتى خرج سوفخاتب عن صمته، فقال بتوسل:

- اضرع إليك يامولاي ان تعدل عن الذهاب الى المعبد اليوم⁽¹⁾.

" ووجدا نفسيهما منفردين مرة أخرى فوقف كل منهما بازاء صاحبه، طاهو بجسمه الطويل وصدره العريض وعضلاته الفولاذية، وسوفخاتب بجسمه الدقيق النحيل وعينيه الصافيتين العميقتين وابتسامته الجميلة العظيمة⁽²⁾.

واذا كان هذا اللون من التقديم الموجز أمراً مألوفاً لكون هذه الشخصيات هي شخصيات ثانوية فإن هذا يصح على الشخصية الرئيسة فيها مثل شخصية (فرعون) و(رادوبيس) اللذان يقدمان تقديماً سطحياً يركز فيه الراوي، وبأسلوب أخباري أيضاً، على الملامح المادية الخارجية من دون الاهتمام بالابعاد الأخرى للشخصية، على الرغم من أن هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي يتردد ذكرهما كثيراً في أحداث الرواية، إذ تتكفل نحو، سبع وحدات وصفية بمهمة تقديم الشخصيتين، منها ذلك المشهد الذي يخبرنا فيه الراوي عن شخصية (فرعون) عبر ذكر اوصافها الخارجية وهي اوصاف تبدو منفصلة عن الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها الشخصية، ولم تستطع ان تعطي للشخصية خصوصية تميزها، بوصفها شخصية تاريخية مشهورة، فهي اوصاف عامة تصح على أي ملك أو قائد وفي كل زمان ومكان، وبذلك فإن الصورة الصوفية التي قدمت بها شخصية (فرعون) بدت قاصرة عن اداء دورها في تجسيد ما نطلق عليه بـ (الوهم التاريخي)⁽³⁾ ففرعون هذا يضع

(1) رادوبيس، نجيب محفوظ، 501.

(2) رادوبيس، 388. وينظر: 398، 391، 401.

(3) الوهم التاريخي: ونعني به ان يعطي الروائي للتاريخي انطباعاً أو تصوراً عن الحقبة التاريخية التي يتخذها ميداناً لأحداثه من خلال وصفه للشخصيات الروائية، فنعرف صورة العصر وقضاياها وأحواله عبر شخصياته وملابسها ووصفها المادية الخارجية ومن طريقة كلامها ومأكلاها ومشربها ويل من أفكارها وسلوكها، وهذه الطريقة لحد الضرورات التي تجنب الروائي للتدخل المباشر في سرد الأحداث التاريخية.

على رأسه التاج، الذي وضعه كل من جلس على عرش مصر الفرعونية، وهو من ثم مهيب الطلعة منتصب القامة وهي صفات عامة خليقة بكل قائد في أي عصر وزمان: "وقف فرعون في عجلته منتصب القامة، مهيب الطلعة، كأنه تمثال من الجرانيت لا يميل يمنة ولا يسره ويصوب بصره إلى الأفق البعيد غير ملتفت إلى الخلق جميعاً، ولا إلى هتافهم الصاعد من اعماق القلب. وكان يضع على رأسه تاج مصر المزدوج، ويقبض بيده على السوط الملكي، وبالأخرى على العصا المعقوفة، وقد ارتدى فوق لباسه الملكي كساء من جلد النمر احتفالاً بالعيد الديني"⁽¹⁾. وإن نجد تحديداً أكبر لهذه الصفات الجسدية والمعنوية التي قدمت بها شخصية (فرعون) فهو يصفه في موضع آخر بأنه: "شاب جميل لا نظير له في طول الفراع وحسنه الباهر"⁽²⁾. ولا شك في كون هذه الصفات صفات عامة لها ما يناظرها في معظم رجال العالم، وبالتالي هي لا تعطينا خصوصية تاريخية لهذه الشخصية.

أما شخصية (رادوبيس) فإن الراوي يخبرنا بكل تصرفاتها وذكرياتهما وتاريخها، فضلاً عن تقديم ملامحها الجسدية التي يعين الراوي في وصفها؛ لأن نقل هذه الشخصية ووزنها يتمثل في جمالها الأخاذ وانوثتها الأسرة، التي جعلت رجلاً مثل (فرعون) يتعلق بها. لذلك نجد المؤلف يركز على البعد الجسدي لكي يبلغ ببرادوبيس القمة في الجمال، مما أوقعه في التقرير به والمباشرة، في بعض الأحيان، فهو، مثلاً، يخلع على هذه الشخصية سمات تقليدية عامة (شعر اسود طويل، ووجه مستدير، وخدود وردية، وعينين دعجاوين... الخ) وبدت صورتها بهذه الصفات تجميعاً لعدد من الصفات الإيجابية لنساء العالم كلهن، فصورتها تنتمي إلى فتاة في القرن الحادي والعشرين مثلما تنتمي إلى فتاة عاشت في صعيد مصر قبل آلاف السنين ومن ثم فهي تمثل قمة مطلقة في الجمال على غرار الشخصيات الخيرة في روايات جرجي زيدان، وما يروع في تقديم الشخصية على هذا النحو،

(1) رادوبيس، 375.

(2) رادوبيس، 398.

ان الشخصيات عندما تصبح قيمة مطلقة تصبح شخصيات مسطحة بلا عمق، ونفقد في الواقع كل خصوصية النفس الانسانية وتنوعها، وتصبح نمطاً متكرراً، ويزيد من تسطحها وتقليديتها وعموميتها أن المؤلف يسيطر عليها سيطرة كاملة، يسيطر على أفعالها وأقوالها فهي لا تتطرق إلا باسمه، ولا تحس إلا بما يمليه عليها، وخاصة ان الراوي يخبرنا عنها ولا يتركها تتحدث عن نفسها⁽¹⁾. كما في هذا المقطع الذي يظهر فيه المؤلف وبأسلوب أخباري البعد الجسدي لشخصية رادريس: "وكان ما يرى منها نصفها الاعلى. فاستطاع المجددون ان يشاهدوا شعرها الأسود الحالك السواد ينتظم على رأسها الصغير في اسلاك من الحرير اللامع، ويهبط على كتفيها في هالة من الليل كأنه تاج إلهي، ينبج في وسطه وجه مشرق مستدير عانقت فيه أشعة الشمس خدين كالورد اليناع وفما رقيقاً مفترأ كأنه زهرة من الياسمين في خاتم من القرنفل، وعينين دعجاوين صافيتين ناعستين تلوح فيهما نظرة يعرفها الحب"⁽²⁾.

أما (رواية سيدة القصور 1944: على الجارم) فتتبع اسلوباً آخر في تقديم شخصياتها حينما تتخذ من الحوار، وهو يشكل مساحة كبيرة من حجم السرد، أداة رئيسة في عرض الاحداث وبناء الشخصيات، فاغلب شخصيات هذه الرواية تتكشف لنا ملامحها عبر أخبار الشخصيات الاخرى وحواراتها من دون ان يتدخل السارد (الخارجي) تتخلأ مباشراً في عملية تقديم الشخصية وعرضها، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الطريقة تنتمي الى الاسلوب الاخباري؛ لان الشخصيات لا تقدم نفسها بنفسها كما في الاسلوب التمثيلي أو الدرامي وانما تتجسد أمامنا عن طريق كلام الشخصيات المخبرة عنها، من ذلك تقديم الشخصية الرئيسة (سيدة القصور) عن طريق كلام الشخصيات المشاركة وأخبارها وفيه تم تسليط الضوء على الأبعاد الفكرية لشخصية (سيدة القصور) فضلاً عن ابراز ملامحها المادية من جمال

(1) ينظر: الرؤية والاداء، نجيب محفوظ، 55.

(2) رادريس، 371 وما بعدها. ينظر: 425، 417، 389.

وحسن واعتدال قوام... الخ من الصفات، ويبدو ان هذا الاسلوب الأخباري يسمح لنا بأن نتبين موقف الشخصيات الأخرى بعضها من بعض وبحيادية وموضوعية:

" - وهل لسيدة القصور شأن كبير في إدارة شئون الدولة الفاطمية.

- لها كل الشأن، فهي العقل المفكر واليد الباطشة.

- ولها من فنون الحيل والخداع ما يعجز عن إدراكها أنكياء الرجال. ثم إنها تتخذ من أنوثتها ستاراً لدسائسها، ومن جمالها البارغ شباكاً لا تقتناص اعدائها. فقد سمعت من حبيج مصر أنها في الحسن والرشاقة واجتذاب العقول آية الله في خلقه، وأنها فتنة لكل من رآها، ولا يزال العهد قريباً بما كان من قتل نصر بن عباس لابن أخيها الخليفة الظاهر... أتدري ما فعلت سيدة القصور؟ لم تترك كما تفعل النساء ولم تضرب كفاً بكف كما تفعل العجائز، ولكنها أرسلت رسلها إلى قائد الإفرنج بعسقلان ومعهم مائة ألف دينار على أن يقضي على عباس وابنه.

- إنها حقاً، امرأة داهية!!

- فوق ما تظن!! " (1).

وظاهرة رسم الشخصية عن طريق الحوار ظاهرة تكررت في أكثر من موضع⁽²⁾ وهي وسيلة اتبعها المؤلف، لكي لا يقع في التقريرية والمباشرة وهو في معرض تقديم شخصياته التاريخية.

أما رواية (واسلاماه 1945: علي احمد باكثير) فقد استقطب اهتمام مؤلفها شخصية محورية نامية واحدة هي شخصية (محمود) أو (قطز) فكان من الطبيعي ان تفرّد لكثير الوحدات الوصفية الخاصة بعرض الشخصية له، لتتابع حياة هذا البطل منذ كان طفلاً حتى مقتله في إحدى المعارك. وتنوعت وسائل الراوي في بناء هذه الشخصية ما بين وصف خارجي يركز على الأبعاد المادية ووصف داخلي

(1) سيدة القصور، علي الجارم، 40 وما بعدها.

(2) ينظر: سيدة القصور، 8، 17، 58، 66.

يهتم بالابعاد النفسية والفكرية، والملاحظ على تقديم الراوي للبعد المادي انه لا يتم من خلال تحديد الملامح الجسمية الصرف بل انه يصف افعالها التي يمكن ان تستدل بها على حالة الشخصية، فهو في تقديمه لشخصية (قطز) وما يتصل بها من جوانب بطولية لا يصف قوتها الجسدية أو الجسمية، بل يصف الفعل القتالي لها، كما في هذا النص الذي يصف فيه الراوي مخبراً بالمعركة بين (قطز) وأحد قادة التتر يظهر عبرها الجانب البطولي لهذه الشخصية المركزية وهي تدافع عن حرمة الاسلام والمسلمين: "... فانكسر سيف بيبرس ورفع الكند يمينه بالسيف ليضربه به ضربة ثانية، فعاجله قطز بضربة أظنت يمينه من ساعدها فهوت على الارض وسيفها في قبضتها ثم طعنه بالحربة في مفرج المغفر من عنقه، فاندلع لسان الحربة من حلقة، وهوى الكند صريعاً، فكبر قطز وكبر بيبرس وكبر المسلمون أثرهما"(1).

ويتكرر هذا اللون من التقديم في بناء الراوي لشخصياته الثانوية، كما في تقديمه لشخصية (جلال الدين) الذي تتم أفعاله عما يعتري نفسه من هم وكدر(2) والامر ذاته يتكرر في عرضه لشخصية (الشيخ غانم) فهو لا يقدمها من خلال اوصافها ولامحها المادية بل يكشف عن البعد الاجتماعي والاقتصادي لها وبواسطة اخبارية: " وكان الشيخ غانم المقتني من أعيان دمشق ووجهائها المعدودين، له املاك كبيرة وضياع واسعة ورثها عن آبائه، وكان رجلاً طيباً يحب الصدقة ويحضر مجالس العلم، وقد كبر في السن ولم يسلم له من الولد إلا ابن يدعى موسى"(3). وبما إن تقديم الشخصيات بمستوياتها وابعادها المتعددة والمختلفة يزيدنا معرفة بها فان المؤلف أهتم إلى جانب رسم البعد الخارجي للشخصية بالجانب النفسي والفكري، ولا سيما في تقديمه للشخصية المركزية (قطز)، حيث قام

(1) واسلاماء، علي احمد بكثير، 123.

(2) واسلاماء، 98.

(3) واسلاماء، 55.

بتحديد احساساتها ومشاعرها وما يجول في خاطرها في أكثر من موضع⁽¹⁾ ولم يكثف الراوي (السارد) بتحديد المحتوى الخارجي والداخلي لشخصياته من وجهة نظره فقط، بل ترك لبعض شخصياته مشاركته في تقديم بعضها البعض والأخبار عنها، ولا شك ان تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى مشاركة في القصة يسمح لنا أن نتعرف على موقف الشخصية المخبرة الواصفة من الشخصية الموصوفة وهي تطلق عليها احكامها وأوصافها من منطلق ذاتي فـ(محمود أو قطز) يعرض لنا وصفاً مادياً لحبيبتة (جهاد) أو (جلنار) وعن طريق الصفات التي يخلعها عليها نتعرف على مشاعره تجاه هذه الشخصية، وبالطريقة نفسها نتعرف على ما تضرمه (جهاد) بازاء (محمود) من احساسات بسبب الصفات التي أخبرنا بها من قبل (جهاد) عندما ابصرته في المرأة التي قامت بوظيفة فنية إذ كشفت عن سحر (جهاد) وأوثنتها المتفتحة كما فضحت عيون (محمود) وما يكنه لها من حب. كما يتضح في هذا التقديم الذي يشترك فيه صوتان هما صوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية، اللذان يلتقان في نسيج واحد ليقدم صورة واضحة لهتين الشخصيتين، والظريف في هذين الصوتين المخبرين أنهما لم يكونا حياديين على الإطلاق، فباتت الأوصاف التي أضفتها الشخصية على مثيلتها جزءاً من موقفها اتجاهها: "التمسها في غرفتها، فوجدها كأنها خرجت قريباً من الحمام، وهي تمشط شعرها الذهبي اللامع المسترسل على كتفيها وأمامها المرأة تنتظر فيها. فما أن رأت خياله في المرأة، حتى أبتمت أبتسامة خفيفة كأنها الوهم، ولكنها لم تلتفت إليه وظلت متشاعلة بتمشيط شعرها. وكان حين ولج الغرفة يدب على أطراف قدميه ليفاجئها من خلفها فيعانقها كعائته معها من قبل، فلما رأى خياله في المرأة وادرك أنها رآته أيضاً... ونظر إلى عينيها الناعستين، فرأى فيهما معاني غريبة لم يقرأها فيهما قط من قبل..."⁽²⁾.

(1) ينظر: وإسلام، 122.

(2) وإسلام، 91 وما بعدها.

إذا كان للكاتب قد نجح في بناء شخصية نامية ومحورية هي شخصية (قطز) التاريخية عن طريق تحديد ملامحها الخارجية والداخلية في رواية (واسلاماه)، فإنه قد عمد إلى تسطيح شخصياته الأخرى بعدم التعمق في تصويرها، والتغافل في معاربتها النفسية وصرعاتها الباطنية. وهذه من الأمور البديهية في الرواية التي يعتمد بناؤها على شخصية مركزية واحدة تدير دفة الأحداث وتستقطب جل اهتمام السارد، مما جعل دور الشخصيات الأخرى على كثرتها، في هذه الرواية، هامشياً مقزماً، منها ما قدم بأوصاف عابرة ومنها ما حظي باسم، أو لقب، ومنها ما لم يحصل إلا على أشارات لفظية، تدل على جنسه (قال للرجل، جاءت الوصيصة، الجنود) ومنها ما يدل على مهنته (سيروان السائس)⁽¹⁾ (الدلال) (المنجم)⁽²⁾ وأخرى تدل على أصله (سلامة الهندي) (الشيخ غانم المقنمي)⁽³⁾. وكثرت الشخصيات التاريخية الثابتة المقدمة تقديمًا إخباريًا مباشرًا من دون العناية بإبراز ملامحها وأوصافها، بسبب من محورية البطل أولاً. وخصوصية الرواية التاريخية ثانياً التي تعتمد على شخصيات جاهزة ومعروفة تاريخياً ومستقرة في ذهن القارئ، فلا حاجة إلى نكرها مجدداً لئلا تصدم وعي القارئ أو المنظومة المعرفية عنده. ومن هذه الشخصيات التاريخية في رواية واسلاماه (الملك الصالح أيوب)⁽⁴⁾ (وجنكيز خان)⁽⁵⁾ (الشيخ بن عبد السلام)⁽⁶⁾ (شجرة الدر)⁽⁷⁾ (جلال الدين بن خوارزم)⁽⁸⁾.

(1) واسلاماه، 76.

(2) واسلاماه، 17.

(3) واسلاماه، 75.

(4) واسلاماه، 19.

(5) واسلاماه، 79.

(6) واسلاماه، 101.

(7) واسلاماه، 52.

(8) واسلاماه، 55.

وتشترك رواية (الوعد الحق 1949، طه حسين) مع (رواية واسلاماه) في كونها تعتمد على شخصية مركزية نامية هي شخصية (ياسر) الذي شهد وعاش أحداثاً قبل الاسلام وبعده ومن ثم استشهاده مع زوجته (سميه)، وكان من الطبيعي ان تتنوع الوحدات الوصفية وتتعدد لكي تستوعب حياة هذه الشخصية بأبعادها المادية والنفسية والفكرية، وربما كان البعد الفكري أو الايديولوجي من ابرز الابعاد التي صورها الراوي على أساس ان الشخصية تعاني أزمة فكرية تمس عقيدتها فهي تمر بمرحلة انتقال من الشرك والوثنية إلى عبادة الآله الواحد. والراوي يخبرنا بتفاعل ياسر مع الاحداث والتغيرات التي طرأت عليه فهي شخصية متطورة بتطور الاحداث وتغيراتها فقد تغير ياسر بعد أن خالط الايمان شغاف قلبه عندما أخبره ابنه (عمار) بحقيقة الاسلام والسعادة التي يحوزها العبد في ظله، والمبادئ التي ينادي بها، وما غمره من سرور بعد ان كان ياسر قبل ظهور الاسلام حانقاً حزيناً ثاراً، متشككاً قلقلماً ثاراً اخرى، كما يتضح من هذا النص الذي يؤدي بأسلوب اخباري وهو يصف البعد النفسي لشخصية (ياسر) ومدى التحول الذي شهدته عندما أخبره عمار بحقيقة الاسلام: " قال عمار: أبشر يا أبت، فقد جئتكَ بخير الدنيا والآخرة... اسلمت الله الذي خلق السموات والأرض والشمس والقمر والنجوم، وأرسل إلينا ﷺ. يهدينا سبلنا ويبصرنا بأمرنا ويخرجنا من الظلمات إلى النور، ومن الجهالة والضلالة والغي إلى الحكمة والهدى والارشاد، ويبشر من أمن وأتقى بأن له رضا الله عنه بعد أن يموت، وينذر من كذب وعصى بأن عليه لعنة الله حياً، وبأن له نار جهنم يصلها خالداً فيها بعد أن يموت. وسمع الشيخ هذا كله مصغياً له، وكان كلمات ابنه كانت تنفذ إلى قلبه دون أن تمر بأذنه، وقد جعل وجهه يشرق شيئاً فشيئاً حتى أستحال كله نوراً، وجعلت قوته تذهب عنه شيئاً فشيئاً حتى تهالك وكاد ينهار لولا أن أسرع إليه ابنه وأمرأته فاستداه وأجلساه، وأقبل عليه يرفقان به ويتلطفان له، ... والشيخ واجم لا يتحرك لسانه في فمه إلا بهذه الكلمات: فهو ذاك اذن ! فهو ذاك اذن" (1).

(1) الوعد الحق، طه حسين، 30 وما بعدها.

يقترب كثيراً بناء شخصيات (هاتف من الانلس 1949: علي الجارم) من بناء شخصيات الرواية التاريخية الكلاسيكية وتحديدأ روايات جرجي زيدان فالشخصية تقدم فيها دفعة واحدة، ويحاول السارد ان يعرض علينا أبعادها المادية والاجتماعية وان لم يكن ذلك ضرورياً في بعض الأحيان ⁽¹⁾. فشخصية (ابن زيدون) في رواية هاتف من الانلس، من الشخصيات الرئيسة الثابتة التي يخبرنا الراوي بلامحها دفعة واحدة لتظل هذه الاوصاف ثابتة على طول الاحداث التي ينكر فيها الشخصية، فهي لا تتطور بتطور الاحداث كما لاحظنا مثلاً في رواية الوعد الحق، بل تعرض دفعة واحدة لتتطلق بعدئذ الاحداث بمعزل عن التقديم الذي يتصدر الصفحات الاولى من الرواية وبأسلوب أخباري يركز فيه الراوي على المحتوى المادي من أوصاف جسمية وعلى البعد الاجتماعي لشخصية ابن زيدون وتاريخ حياته وماضيه غير ناس ذكر ميوله ومواهبه، حتى لتبدو الشخصية عبر هذا التقديم الشامل والتفصيلي كأنها نقلت من أحد كتب التاريخ أو التراجم نقلاً صريحاً دون مراعاة لمقتضيات السرد القصصي وشروطه، فالراوي يخبرنا بها جملة وعلى هذا النحو: " ... ذلك الشاب هو احمد أبو الوليد بن زيدون أديب الانلس وشاعرها، وهو فتى مؤنق الشباب، ناضر العود معتدل القامة، وسيم الوجه، عربي للملامح والسمائل، حاجبان إذا اقتريا عرفت فيهما التصميم والعناد وقوة الشكيمة، وعينان فيهما ذهول الشاعرية وبعد مدى الخيال، وأنف أشم يدل على الكبرياء والثقة بالنفس، وفم مفوه خلق ليكون خطيباً" ⁽²⁾. وفي المقطع نفسه يركز الراوي على البعد الاجتماعي لابن زيدون ثم لا يعود ويذكر من صفاته شيء بعد هذا التقديم المفصل، على الرغم أنه من الشخصيات الرئيسة والمركزية في هذه الرواية، يخبرنا السارد عن هذه الشخصية ويقول: " وابن زيدون من بيت علم

(1) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 55. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 95.

ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام 35.

(2) هاتف من الانلس، علي الجارم، 8.

وأدب وثرأ ونعمة، كان أبوه من كبار قضاة قرطبة رفيع المنزلة عزيز الجانب، فنشأ الفتى كما ينشأ أبناء المترفين ناعم العيش مثلاً، يتقلب في جنات النعيم، ولكن ميوله الفطرية، ومواهبه الموروثة كانت تخطف من فراغه ساعات لدراسة الأدب وفنون اللغة، فاطلع على مكنونها وظفر بنخائرها، وخرج منها وافر النصيب ضليعاً متمكناً⁽¹⁾.

تقف رواية (اليوم الموعود 1961: نجيب الكيلاني) على العكس من رواية (هاتف من الاندلس) من خلال سعي كاتبها في توزيع الوحدات الوصفية الخاصة بتقديم الشخصيات وحسب مقتضيات السرد وما يمليه البناء الفني للرواية. واصبحت الشخصية عبره في رواية اليوم الموعود، مثلاً، ذات ملامح محددة وثابتة، والاحداث التاريخية على كثرتها في هذه الرواية تبدو ناشئة من وحي الشخصية وهي تتفاعل مع الاحداث تفاعلاً مثمراً يصب في صالح البناء الفني العام للرواية، فمن الامور البارزة في رواية اليوم الموعود أن الراوي فيها بتى شخصياته عبر كشف الملامح الداخلية لها، من دون ان يهتم كثيراً برسم الشخصيات من الخارج، فعن طريق احصاء الوحدات الوصفية الخاصة ببناء شخصية (زمردة) احد الشخصيات الرئيسية الموضوعة في هذه الرواية، يظهر لنا انها قدمت عبر ثلاث عشرة وحدة⁽²⁾، تسع منها اهتمت بالكشف عن البعد النفسي والفكري لزمردة، واربع ركزت اهتمامها على الملامح المادية الخارجية وبأسلوب اخباري. لجأ السارد إلى الوحدات التسع لغرض استبطان وعي الشخصية ورصد تفاعلها مع الاحداث التاريخية من دون ان يعمد الى سرد الاحداث سرداً تقريرياً مباشراً، فهو مثلاً، يصف موقف (زمردة) الشخصي من الاحداث من دون ان يصف الاحداث نفسها، فيذكر الحملة الصليبية السابعة على الشرق، ومقتل فخر الدين ومداومة العدو لمدينة المنصورة ودفاع اهله عنها، يذكر ذلك كله عبر زكريات الشخصية (زمردة) من

(1) هاتف من الاندلس، 8.

(2) ينظر: اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 41، 45، 88، 201، 203، 225.

منطلق الراوي الكلي المعرفة والذي يتولى مهمة الأخبار عن الشخصية: " ... كانت تعود إلى تذكر ما فات، والأهمال الذي ارتكبته في البارحة، ومصرع فخر الدين، ومداهمة العدو للمنصورة على هذه الصورة البشعة، فتلفت الدموع من بين أهدابها حتى تغش بالبكاء ويختلج جسدها، ولكنها تعود وتتماسك نفسها، وتستأنف توجيه السهام والقذف بالحجارة في حقد مغيض ضاغطة على أسنانها محاولة أن تخلق صرخات الاثم والتأنيب التي تنهش في ضميرها الحي المؤمن"⁽¹⁾. وبالإسلوب نفسه قدم الراوي شخصياته الثانوية، فهو يصور عن طريق استبطان وعي شخصية (مارسيل) الجندي الذي جاء مع الحملة الصليبية، مدى زيف الادعاءات الغربية الصليبية والتناقض والحيرة وعدم وضوح الرؤية لأولئك المحاربين الذين قادتهم اقدارهم من أقصى الغرب سعياً وراء رغباتهم ونزواتهم المحمومة. ولا يخفى ان موقف هذا الجندي يمثل المنظور الايديولوجي للكاتب عبر عنه بطريقة فنية غير مباشرة بان لجأ إلى استغلال البناء النفسي لاحدى الشخصيات المعادية وهي تعاني اضطراباً بازاء اسباب مقدمهم إلى الشرق وتركهم بلدانهم، كما يظهر في هذا الحوار الداخلي، الذي يخبرنا به الراوي وهو في معرض تقديم المحتوى النفسي لـ (مارسيل): " حقيقة جاء يفتح الطريق أمام جنود الصليب ويقدم على انقراض المساجد كنائس يثق فيها الأجراس وتضاء الشموع؟ كلا... إن مارسيل يعترف بينه وبين نفسه أن أمر الدين لايهمه في قليل أو كثير... وغمغم مارسيل في حق: طالما حلمت بالشرق وبلياليه الساحرة وكؤوسه المترعة... كنت احسبها رحلة سهلة ميسورة سرعان ما أصبح بعدها صاحب جلالة، الآن ماذا في يدي سوى سيف ثقيل وكف مكدود وشعب لا يسلم لنا بسهولة، بل يحرمنا لذة النوم ويحطم على رؤوسنا الكؤوس التي كنا نحلم بها... ماذا يا الهي؟ فلا باريس بقيت فيها، ولا أقطاعية حصلت عليها، مازلت مارسيل الجندي المجهول الذي يحاول أن يغرق أساه في

(1) اليوم الموعد، 189 وما بعدها.

الصخب، وأفاق مارسيل من هواجسه على صوت أحد الجنود...⁽¹⁾. وبالاسلوب الاخباري ذاته استبطن المؤلف وعي شخصية تاريخية أخرى هي شخصية (لويس التاسع) عند سقوطه اسيراً في يد المسلمين: " كان يفكر في اوربا ماذا تقول عنه الملوك الآن؟. ويفكر في البابا وقساوسته، ورهبانه، وكيف أصبحت نظراتهم إليه؟. ويفكر في زوجته الشابه مرجريت. التي أبعدت بينها وبينه الجدران والاقدار...⁽²⁾."

ومن الامور البارزة في رواية اليوم الموعود، على صعيد بناء الشخصية تركيز المؤلف على دور الشعب في كفاحه من اجل الحرية والاستقلال، لذا فهو لا يستطرد في ذكر الابعاد الخارجية والداخلية للشخصيات التاريخية الحقيقية والمشهورة، مثل (الملك الصالح نجم الدين ايوب، وشجرة الدر، فخر الدين بن شيخ الشيوخ، وتوران شاه، الملك لويس التاسع، والبطريك روبرت) فهو يقدم هذه الشخصيات تقديماً موجزاً على الرغم من دورها الفعال في الاحداث، أما الشخصيات (الموضوعة) المتخيلة التي هي اغلبها من عامة الشعب ويسطائهم فيفرد السارد لهم صفحات يصفهم فيها وصفاً داخلياً وخارجياً كما لاحظنا، في شخصية (زمردة أو ياقوتة العجرية). وعدنان بن المنذر، وعبد الاعلى بن سليمان وغيرهم). ويعود اهتمام الكاتب بهذه الشخصيات الموضوعة والمتخيلة، محاولة منه للابتعاد عن نهج، اغلب، المؤرخين الذين يذكرون الشخصيات التاريخية المشهورة من دون أن يلتفتوا إلى عامة الشعب⁽³⁾. ومن الامثلة على التقديم الموجزة

⁽¹⁾ اليوم الموعود، 83. ينظر: اليوم الموعود، 115، 230.

⁽²⁾ اليوم الموعود، 250 وما بعدها.

⁽³⁾ يقول الروائي التاريخي نجيب الكيلاني: (وقد أهضمت الظروف التاريخية أن يهتم مؤرخونا القماء باخبار الملوك والكبراء، ويربطوهم بالاحداث، ويشيروا إلى الشعوب نفسها اشارات مجملة لا تكفي ولاتشفي غليلاً، فما أكثر الابطال المشهورين الذين ذهبوا ضحية الوجب دون أن تذكر عنهم كلمات تصيلية في كتب التاريخ، ولكي نعبّر عن الكفاح الشعبي ونعطيه المكانة اللائقة به كان من الوجب أن نتزرع منه شخصية تمثله - وما أكثر الشخصيات - وإذا كانت كتب التاريخ لم تحرص على تسجيل الاسماء، فلن نجد عن الاملة والحقيقة التاريخية اذا ما لجأنا نحن إلى الشخصيات الموضوعة، إلى جانب الشخصيات الحقيقية التي ورد ذكرها في بطون الاسفار). مقدمة رواية اليوم الموعود، 7.

للشخصيات التاريخية تقديمه لشخصية (الملك الصالح نجم الدين بن أيوب) بأسلوب أخباري: " كان الملك نجم الدين بن أيوب مضطجعاً على سريرته، محملاً بنظرته الغاضبة في سقف الحجرة، وكانت ملامح وجه الصارم تنبئ عن ألم مكبوت، وثورة مكظومة، وتفكير عميق"⁽¹⁾.

وبالطريقة ذاتها يقدم شخصية تاريخية أخرى هي شخصية (توران شاه)⁽²⁾.

الملاحظ على بناء الشخصيات في رواية اليوم الموعود وتقديمها، هو أن السارد (الراوي) لا يترك للشخصيات تقديم نفسها بمنظورها الذاتي، بل يتكفل هو بمهمة الأخبار عن الشخصيات واصفاً ومحتلاً لسلوكها، وترداد تدخلاته وضوحاً، عندما يستعمل في أسلوبه الاخباري بعض الاقوال والكلمات التي تفصح عن الدور الاخباري الذي يؤديه الراوي، من ذلك، مثلاً، تقديمه لشخصية (شجرة الدر) مصدراً هذا التقديم بالفعل (قلنا): " قلنا إن شجرة الدر كانت تجلس في حجرتها شاحبة الوجه، محتقنة العينين، أما زوجها فقد كان مسجى في فراشه بعد أن فارقه الحياة..."⁽³⁾.

أما إذا بحثنا عن الأسلوب الذي قدمت فيه شخصيات رواية تاريخية عربية أخرى صدرت في العام نفسه الذي صدرت فيه (اليوم الموعود)، (وهي رواية برق الليل: البشير خريف)، نجد أن أساليبها قد تنوعت ما بين أسلوب أخباري ودرامي اسهما على نحو واضح في رسم شخصيات ناضجة وفعالة منها شخصية (برق الليل) الشخصية الرئيسة فيها حيث تكفلت سبع وحدات وصفية أخبارية في عرض هذه الشخصية، خمس من هذه الوحدات اهتمت بإبراز الملامح الخارجية ووحدتان رسمتا المحتوى النفسي (البرق الليل)، من أمثلة البناء الوصفي الخارجي هذا المقطع

(1) اليوم الموعود، 43.

(2) اليوم الموعود، 251 وينظر: اليوم الموعود 14، 68، 78، 90، 251.

(3) اليوم الموعود، 133.

الذي يبين فيه السارد (المخبر) الملامح الجسمية (البرق الليل): "وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره، قسطلبي السواد، لامع يستدير وجهه الضاحك بين اذنين كبيرتين في أحدهما قرط من المرجان الاحمر وتتألق عيناه النجلوان في بياض ناصع ويصر حديد. وله أنف افطس تشرق تحته أسنان بيضاء صافية، طويلة قوائمه، خفيفة حركاته⁽¹⁾."

يبدو ان هذا المقطع قد أدى وظيفة تفسيرية فمن خلال الصفات الجسمية لـ(برق الليل) صار مهيناً ليعمل عبداً في مختبر السيد حامد بن النخلي، وكذلك تشير ملامح وجهه الضاحك وقوائمه الطويلة فضلاً عن خفة حركاته إلى هوايته المفضلة وهي الرقص والغناء والعمل بلا هوادة وتعجب.

أما الشخصيات الثانوية في الرواية، ولا سيما التاريخية منها، فإنها لا تتمتع بالقدر نفسه من مقاطع الوصف، فشخصيات تاريخية، مثل، (الحسن الحفصي وشاركان وشعشوع)، تكررت اسماءها عرضاً⁽²⁾ من دون ان تفرد لها صفات تفصيلية يمكن أن تميزها بها، ونستثني من هذه الشخصيات الثانوية، شخصيتي (خير الدين والشيخ مغوش) اللتين يعد تقديمهما ملمحاً فنياً جديداً لم نلاحظه في بناء الروائي لشخصياته الأخرى، حيث يمكن ان نستشف منه موقف الكاتب من شخصياته والاحداث التاريخية التي تجسدها هذه الشخصيات، وهو موقف يشير إلى تحيز الراوي إلى جهة معينة من خلال وصفه للشخصيات، فشخصية قائد المسلمين (خير الدين) مثلاً يخلع عليها الراوي الصفات الأيجابية التي تتسجم مع الاحداث التاريخية والمعارك التي خاضها، فقد كانت هيبة (خير الدين) وقوته ونشاطه مرئسمين على ملامحه، وهذه الصفات تفسر سبب انتصاراته وخوف اعدائه منه. بل إن عينيه تكيفتا مع محيطه فأصبح فيهما (زرقة البحر وعمقه). اذ هو صاحب

(1) برق الليل، للبشير خريف، 12. وينظر: 47، 50.

(2) برق الليل، 30، 34، 38، 56، 66، 148.

الانتصارات البحرية العظيمة. ويصف الراوي بأسلوب أخباري أيضاً بعض ثيابه، وما يحمله من سلاح ساعياً إلى أن يتمثل ذلك العصر جاعلاً الثياب والأشياء مرتبطة بالحقبة التاريخية، فثياب الباشا من الموصل و(وجنوه) مرصعة بالذهب والفضة، ولاغربة في ذلك بما أن حياة هذا القائد سلسلة غزوات غنم فيها غنماً كبيراً⁽¹⁾. نستطيع أن نقول بعدئذ أن الوصف بالأسلوب الذي قدم فيه كان فعلاً حيث كشف لنا جانباً من طباع الشخصية وسلوكها وربط الشخصية من خلال الأوصاف التي قدمت بها بعصرها والحقبة التاريخية كما يتبين في هذا المقطع الأخباري: كان من هيئته في الثمانين من عمره، ومن نشاطه وقوته في الأربعين، تحيط بوجهه الأزهر لحيته الحمراء المشهورة التي جلبت له لقب بار بروشه، فصارت النصرانية ترتعد عند سماعه وكان يتعهدا بالخضاب. في عينيه زرقة البحر وعمقه. وكان في قفطان أحمر ضاف. موشى بأسلاك للذهب ومن تحته ثوب أخضر وصدرية مطرزة. وعلى رأسه مكورة من الشاش الموصل، وفي وسطه، محزمه البحرية وبها طبنجتان مرشوقتان وثلاثة خناجر جنويه مذقوشة بالفضة ومرصعة بالحجارة الكريمة...»⁽²⁾.

أما الشخصيات التي تمثل مواقفاً عدائية فينعكس حضورها على أسلوب الوصف وطريقته حيث يضيف عليها السارد الصفات الجسدية السلبية، فيخلع على شخصية (مغوش)، مثلاً، صفات يمكن أن ندرك عبرها ما تتطوي عليه نفس هذه الشخصية من ظلمات وإحقاد من دون أن يعري نفسه للشخصية بل يجعل الوصف المادي يوحي بذلك كما في هذا المقطع المقدم المؤدى بأسلوب أخباري، يقول الراوي مخبراً وواصفاً (مغوش): "كان قصيراً، بطيئاً، أسمرّاً ذا لحية سوداء مستديرة شائكة وعينين براقين...»⁽³⁾.

(1) ينظر: الكتابة القصصية عند للبشير خريف، فوزي الزمرلي، 117.

(2) برق الليل، 50.

(3) برق الليل، 47.

تعددت وسائل الراوي واساليبه في تقديم شخصياته في هذه الرواية، فربما ترك لبعض شخصيات مهمة الاخبار عن زميلاتها، فبنى بهذه الطريقة عدداً من الشخصيات منها هذا النص الذي يرد فيه وصفاً لشخصية (برق الليل) على لسان صديقه (شعشوع) الذي يتولى مهمة الاخبار والتقديم، ولا يسلم هذا اللون من التقديم الاخباري من ذاتية الشخصية المخبرة، كونه يمر بمنظورها الذاتي ويمثل موقفها المباشر بازاء الشخصية الموصوفة: " ابتسم شعشوع، وتفرس في الزوجي فرأى وجهاً اسوداً مشوب بحمرة مفتوحاً في ابتسامة رجاء، قد خفف الذعر والارتباك من سواد فمه، فانطرح أنفه بين وجنتين مكتزتين يعطي لونهما إلى القسطل، عيناه تشعان نكاءً ووفاءً، وقرطه يتأرجح في أذنه اليسرى، فأعجبه ووجد فيه رفيقاً مثالياً له⁽¹⁾. وبالاسلوب نفسه قدمت عدداً من الشخصيات في هذه الرواية⁽²⁾.

ب- الأسلوب الدرامي (التمثيلي):

هو الأسلوب الذي يعتمد فيه الروائي الى بناء الشخصية الروائية عبر حركاتها وفعلها وحوارها وهي تخاص صراعها مع ذاتها⁽³⁾ أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، وتترك في هذا الأسلوب للشخصية حرية التعبير عن نفسها والكشف عن جوهرها للقارئ تدريجياً حيث ينحي الراوي نفسه جانباً ليتيح للشخصية تقديم نفسها⁽⁴⁾. ومن الوسائل والتقنيات التي يستعين بها الروائي التاريخي في رسمه وبناءه للشخصيات درامياً في الرواية التاريخية، الحوار الذي تنبثق أهميته من وظائفه الحيوية ومنها عرض الشخصيات أمام القارئ. ولا يخفى ما للحوار أن جاء ملائماً لمستوى الشخصية ونابعاً من ذاتها من أثر مساعد في كشف أبعادها وسبر اغوار عالمها الداخلي، وايضاح ماضيها وبيان ميولها وطريقة

(1) برق الليل، 38.

(2) ينظر: برق الليل، 17، 18، 27، 63، 79، 37، 38.

(3) ينظر: النقد الأدبي، احمد امين، 145.

(4) ينظر: فن القصة، 98. وينظر: النقد التطبيقي والتطيلي، 98.

تفكيرها⁽¹⁾. والحوار الناضج هو الذي يظهر فيه حديث كل شخصية مختلفاً عن حديث الشخصية الأخرى ومتبايناً عن حديث المؤلف، بحيث تبرز فيه الفروق الفردية الدقيقة في مجال التفكير والتعبير⁽²⁾ ويكون أداة فنية تخدم البناء العام للرواية لا وسيلة لبث المعلومات والحقائق التاريخية على لسان الشخصيات. ومن وسائل التقديم الدرامي غير المباشر الأخرى الحوار الداخلي، الذي يختلف عن الحوار المنطوق في كونه يقدم المحتوى النفسي والعمليات الذهنية للشخصية من دون أن تنطق بها في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد فيه تلك الأفكار في مستوى الوعي، من دون أن تفرض تلك الشخصية أو تتوقع وجود سامع على الإطلاق⁽³⁾. ويقسم هذا الحوار بدوره إلى حوار مباشر وغير مباشر، ويسمى أيضاً (المناجاة)⁽⁴⁾ ومن تقنيات هذا الأسلوب الأخرى الحلم والتذكرة والاسترجاع⁽⁵⁾.

ومن الروايات التاريخية التي بنت شخصياتها بالاستعانة بهذا الأسلوب بوسائله المختلفة رواية (عبث الأقدار 1939: نجيب محفوظ) فقد استعمله الروائي ليرك لشخصياته مهمة التعبير عن ذاتها بمنظورها الذاتي بغية الوصول إلى صورة شبه متكاملة عن الشخصية، ففي رسمه لـ (فرعون خوفو) لجأ إلى إحدى تقنيات الأسلوب الدرامي وهي (المناجاة)⁽⁶⁾ للكشف عن البعد النفسي والفكري لهذه

(1) ينظر: رسم الشخصية في رواية حنا ميناء، 37.

(2) ينظر: دراسات في نقد للرواية، طه وادي، 43.

(3) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا ميناء، 47.

(4) تيار الوعي، 44.

(5) ويتناسب الأسلوب الدرامي عبر تقنياته المتعددة، مع روايات الأفكار ذات المضامين الأيديولوجية،

لتركيزه على البعد النفسي للشخصية، ولعل هذا أيضاً، ما يفسر ندرته في الرواية التاريخية العربية بعد

1939 على حساب الأسلوب الإخباري، بيد أن وجوده على الرغم من قلته، يعد مؤشراً إيجابياً يسجل-

الرواية التاريخية بازاء الرواية التاريخية الكلاسيكية التي بنت معظم شخصياتها وقامتها عبر الأسلوب

الإخباري، ينظر: البناء الفني في الرواية للتاريخية 73. وينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 55.

(6) المناجاة: المقصود بها تلك التقنية التي تقدم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة منها

إلى القارئ من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود جمهور افتراضاً صامتاً أو وجود

شخص تخاطبه الشخصية لكن بدون حضوره حضوراً حياً أمام الشخصية. ينظر: تيار الوعي، 56.

الشخصية للرئيسة المهمة، فتجلى لنا عن طريق مناجاة (فرعون) التكوين الابدولوجي والفكري له، وهو يؤمن بان القوة، والقوة وحدها هي فضيلة الملوك بل فضيلة بني البشر كافة وبها تحول (فرعون) من أمير ولاية إلى ملك من ملوك مصر الجبارين، وبواسطة الاسلوب الدرامي (المناجاة) يمكن ان تفسر بعض تصرفات فرعون ودوافعه وهو يتفاعل مع الاحداث في رواية يدور محورها حول صراع فرعون بقوته وجبروته مع القدر وحتميته، كما يشير إلى ذلك عنوان الرواية.

ومن القضايا الفنية الاخرى التي اداها الاسلوب الدرامي اسهامه في التخفيف من عملية السرد التقريري المباشر للاحداث التاريخية، الامر الذي وقعت فيه معظم الروايات التاريخية الكلاسيكية، فعن طريق مناجاة فرعون لنفسه تذكر احداثا تخص النوبيين وتمردهم، ومن ثم سيطرة فرعون على هؤلاء المتمردين. هذه الاحداث التاريخية وغيرها قدمت على نحو غير مباشر بوصفها جزءاً من هموم الشخصية ومعاناتها وعبر حوارها ومناجاتها وتذكرها، الامر الذي يجعلنا نقول ان الاسلوب الدرامي، في هذه الرواية، جاء فعلاً ويصب في خدمة الهدف الفني العام للرواية، كما في هذا النص الذي يعد شاهداً على ما سبق اثباته: يقول فرعون مناجياً نفسه: "... حقاً ان القوة فضيلة الملوك بل فضيلة الناس كافة لو يعلمون... لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت ملكاً من ملوك مصر، وما سما بي من الإمارة الى العرش إلا القوة، وكان الطامعون والمتمردون والحاقدون لا يفتأون يتربصون بي الدوائر ويتحفظون للقضاء علي، فما أثل ألسنتهم وقطع أيديهم، وأذهب ريحهم إلا القوة. وهم النوبيون بشق عصا الطاعة وزين لهم الجهل والتمرد والعصيان، فهل كسر شوكتهم وألزمهم الطاعة إلا القوة؟ بل ما الذي رفعتني إلى مرتبة القداسة فجعل كلمتي قانوناً نافذاً ورأي حكمة إلهية وطاعتي عبادة؟ أليست هي القوة؟"⁽¹⁾.

(1) عبث الاقدار، نجيب محفوظ، 213 وما بعدها.

ولم يقتصر الاسلوب الدرامي على بناء الشخصيات الرئيسية في رواية عبث الاقدار، بل استعمله نجيب محفوظ في تقديم الشخصيات الثانوية وبنائها، من ذلك مناجاة الكاهن (رع) لربه في وقت شعرت فيه الشخصية ان لا ملجأ من همها وحزنها إلا الله تعالى، كما يتبين في هذا المقطع الذي يجلو لنا بعداً من أبعاد شخصية (رع) والمقدم تقديماً درامياً من منظور الشخصية الذاتي ومن دون تدخل الراوي الخارجي، فيقول (رع) مناجياً ربه وبعبارات تقترب كثيراً من مفردات الخطاب الاسلامي الديني: "أيها الرب الخالق الموجود منذ الازل، والوجود ماء جار في فضاء محيط بجثم عليه ظلام ثقيل، فخلقت ايها الرب بقدرتك كوناً جميلاً شملته بنظام فاتن يسري حكمه الواحد على الافلاك الدائرة في السموات... وجعلت من الماء كل شيء حي... ايها الرب الخالق ابث إليك همي وحزني، واضرع إليك ان تكشف عني الضر والبلوى، أنا عبدك المؤمن وخادمك الامين، اللهم إني ضعيف فهيني من لدنك قوة، اللهم اني خائف فانزل علي الطمأنينة والسلام، اللهم اني مهدد بشر عظيم فاشملي برعايتك ورحمتك..."(1).

أما علي احمد باكثير فقد تلونت عنده الوسائل والتقنيات التي استعملها في روايته (الثائر الاحمر) 1945، ومن بين اهم هذه الوسائل التي لجأ إليها داخل اسلوبه الدرامي هي تقنية التذكّر أو الاسترجاع التي توصل بها للكشف عن المحتوى النفسي والفكري لشخصياته، فضلاً عن عرض الاحداث التاريخية من منظور ذاتي من دون ان يقحمها إقحاماً قسرياً في صلب الرواية، فهو يتعرض للاحداث التاريخية التي صاحبت ثورة القرامطة على يد مؤسسها (حمدان) ويكشف ما تركته هذه الثورة الفكرية من اثر على معتقدها بأسلوب درامي تمثيلي يترك فيه الراوي للشخصية التعبير عن ماضيها وذكرياتها بأسلوبها الذاتي من ذلك هذا النص الذي يعرض فيه شخصية (عبدان) وماضيه وكيفية اتصاله باحد دعاة القرامطة، ويمثل هذا النص استرجاعاً داخلياً: "لما وثقت الصلة بيني وبين الكرمانى ببغداد، فصرت

(1) عبث الاقدار، 228.

أتردد على منزله، انخل شهراً على ذات يوم فعرفني بها وقدمها إلي زاعماً أنها أخته. ثم ما لبثت أن أحببتها وأحببتي فأذن لنا فتعاشرنا وبقينا كذلك حتى كان هربنا من بغداد، فلما صرنا إلى سلمية بالشام أنزلنا الكرمانلي في داره فعشنا جميعاً مع أهله⁽¹⁾. وفضلاً عن تقنية التذكر هذه، فقد جعل للكاتب حوار الشخصيات في خدمة الحدث التاريخي، فهو لا يعرض الاحداث التاريخية عرضاً سردياً وبطريقة أخبارية تقريرية، بل يجعل المعلومات التاريخية تتسرب من حوار الشخصيات، وهذا الامر يسمح لنا بأن نقف على موقف الشخصيات من الاحداث ومدى تفاعلها معها ويفصح عن البعد الايديولوجي والفكري لشخصيات الرواية حيال القضايا والاحداث المطروحة، فكشف لنا الحوار، مثلاً، جانباً من شخصيتي (حمدان) و (الشيخ الاهوازي) وبين موقفهما بازاء حركة القرامطة، ومن ثم قدم لنا الحوار المعلومات الخاصة بتمويل هذه الحركة مادياً والطريقة التي تتم فيها تنظيم الحركة والاساليب التي يتبعونها دعائهم، هذا كله بدا لنا على نحو غير مباشر وباسلوب درامي تكفلت الشخصيات المتحاورة بادائه⁽²⁾.

ومن وسائل التقديم الدرامي الاخرى (الحلم) الذي أسهم اسهاماً مباشراً في بناء المحتوى النفسي لشخصيات رواية (قطر الندى 1945: محمد سعيد العريان) ومن ثم اعطى انطباعاً عن الحدث وارهص به، فقد لجأ إليه العريان في تقديم الشخصية الرئيسة (احمد بن طولون) وبه عرض لنا ما يعتري نفسية شخصيته من قلق وخوف شديدين على مستقبل دولته، ومن ثم تتبأ (الحلم) بنهاية الاحداث وزوال الدولة الطولونية ونهايتها. يقول: احمد بن طولون باسلوبه المباشر عن حلمه وما رآه فيه: "فاذا لقيته فاصرفه أو أقتله، فقد رأيته في المنام باسمه وصفته منذ بضعة أشهر، وأن في يده مكنته يكنس بها قصري وسائر دوري وحجري، وعاونني هذا

(1) الثائر الاحمر، علي احمد باكثير، 120.

(2) الثائر الاحمر، 55.

الحلم البارحة بصورته التي رأيت من قبل، كأنه أنذار من وراء الغيب بأن هذا الفتى يدبر للدولة شرراً⁽¹⁾.

واستعمل المؤلف هذه التقنية (الحلم) في موضع آخر من الرواية لاداء الغرض الفني نفسه والمتمثل بتقديم المحتوى النفسي للشخصية والارهاص بطبيعة الحدث الروائي وشد انتباه القارئ عبر عملية تحقيق الحلم أو عدمها⁽²⁾. أما رواية (غادة رشيد 1945) فقد لجأ كاتبها إلى تقنية الحوار الداخلي في تقديم شخصيته المركزية (زبيدة) بأسلوب درامي سلط الضوء فيه على الابعاد المادية والاجتماعية والنفسية للشخصية فاعطى بذلك صورة شاملة عن هذه الشخصية المحورية. فالمتمائل للأسلوب الذي قدمت فيه (زبيدة) يدرك ذلك فهي تجلس أمام المرأة وتعبد إليها صورتها الجميلة المنعكسة في المرأة حديث العرافة التي قالت لها يوماً انها بجمالها هذا ستصبح حاكمة على مصر، وتأخذ (زبيدة) على عاتقها، وبواسطة المونولوج الداخلي، مهمة الكشف عن ملامحها الجسدية لتؤكد من صدق كلام المنجمة، فوجدت في أوصافها الكثير مما ذكرته هذه العرافة، فانشرح صدرها لذلك، ولكن سرعان ما عاودها الوجوم واليأس عندما تذكرت وضعها الاجتماعي والاقتصادي، فهي ابنة السيد (محمد البواب) احد تجار الأرز المتواضعين... وبهذا الشمول من اوصاف مادية واجتماعية واقتصادية قدمت (زبيدة) تمثيلاً ويمظورها للشخصي وعبر تقنيتي الحوار الداخلي (المونولوج) والتكرار (الاسترجاع)، وجاء أسلوبها الدرامي مثلاً وموفقاً لتسليط الضوء على اكثر من جانب من جوانب الشخصية (زبيدة)، يمكن ان يتجسد لنا بعض هذا عبر هذا المقطع المؤدي بأسلوب درامي: "وجلست زبيدة أمام مرآتها ورأت ما رأت، فابتسمت ابتسامة لؤلؤية، ثم عبست وتجهمت أساريرها، ثم رفعت حاجبيها وشخصت بعينيها كالمفكرة المأخوذة، ثم قالت تحدث نفسها: لم تكن رابحة العرافة؟ اليس في حسني ما يذل له كل

(1) قطر الندى، محمد سعيد العريان، 32.

(2) ينظر: قطر الندى، 59.

عزيز، وتخضع لسلطوته كل ذي نفوذ وسلطان؟ ألم يسر نكر جمالي مع كل سائر؟. ويطر مع كل ريح؟. ... لا ... لا ... تكذب رابحة، وهي لم تتكهن بشيء مستحيل أو بعيد المنال، ثم ضحكت ضحكة اليأس والاستخفاف وقالت: ألسنت انشبت بخيوط من الوهم، وتعبت بي عاصفة هوجاء من الخيال الكاذب؟ من أنا حتى أكون حاكمة مصر؟ بنت السيد محمد للبواب احد تجار الأرز برشيد، هاهنا. وهذا كل ما أقدمه من الخرائع لآكون أول سيدة بمصر؟ لا يازبيده هذا لا يكفي. ثم انني جميلة فاتنة الحسن فاتنة اللحظات، رائعة القسمات، لم تطلع الشمس على أنظر مني وجهاً، ولا أملاذ عوداً، ولا أشد غروراً وفتنة⁽¹⁾. وعلى هذا النحو يستمر تقديم الشخصية من منظورها الذاتي من دون تدخل الراوي الخارجي، وحسناً فعل الكاتب عندما استعان بالمرأة؛ ليجسد عن طريقها الطرف الثاني من الحوار، فبدأ تقديم الشخصية على هذا النحو ناجحاً فنياً من جهتين، الأولى أنه عرض الشخصية بحيادية وموضوعية تامتين عندما ترك للشخصية حرية التقديم بنفسها وبأسلوبها والثانية الشمول في التقديم فبنت الشخصية حاضرة مادياً وفكرياً واجتماعياً ومتفاعلة مع الأحداث.

تعد شخصية (جحا) في رواية (الام جحا 1946: محمد فريد ابو حديد) من الشخصيات الرئيسية التي اعتمد بناؤها كلياً على الاسلوب الدرامي التمثيلي، حيث تولت الشخصية (جحا) مهمة السرد وتقديم نفسها بنفسها، واستعمل الكاتب تقنيات الاسلوب الدرامي بكافة اشكالها من، حوار، وحوار داخلي، وتذكر، واسترجاع... الخ، إلا ان اوسع التقنيات استعمالاً هي تقنية (الحوار الداخلي) (المونولوج) التي نهضت بوسائل متنوعة عدة في سبيل بناء الشخصية وعرضها، أول هذه الوظائف التي أداها (المونولوج) هي إضاءة المحتوى النفسي للشخصية في مواطن عدة، منها هذا النص الذي تعبر فيه شخصية (جحا) عن معاناتها النفسية وما يلفها من حيرة وقلق وهي تقطع السنين من دون ان تحقق فيها شيئاً ذا أهمية: " مضى علي اربعون عاماً وأنا على هذه الأرض، وهأنذا أنظر ورائي، إلى

(1) غادة رشيد: علي الجارم، 11.

هذه السنوات التي نعدّها ٤٩. مازلت أنا جحا الذي عرفته في سن العشرين، والعشر،
لم يتغير مني شيء^(١).

ولم يقتصر الأسلوب الدرامي عبر تقنية المناجاة، على بيان البعد النفسي
للشخصية فقط بل أنه استعمل في بناء الملامح المادية والجسدية للشخصية، فيتولى
(جحا) مهمة تحديد ورسم الأبعاد الجسمية لنفسه بأسلوبه الذاتي، وبالطريقة ذاتها قدم
البعد الاقتصادي والاجتماعي للشخصية (جحا) لتكون بازاء شخصية محددة المعالم
والأبعاد وذات تكوين شبه متكامل يسمح لنا بأن نقيم معها نوعاً من الألفة والانسجام
بل نشعر حيالها بنوع من التعاطف، فجحا هذا مغلوب على أمره يعاني من غربة
نفسية، ومن ثم فهو لا يملك جمالاً في خلقته ولا بسطة في قوته، وفوق هذا كله فهو
لا يملك إلا داراً توارثها كابرأ عن كابر ، كما في هذا المشهد المقدم بأسلوب تمثيلي
تتولى فيه الشخصية (جحا) مهمة العرض والتقديم: " لم يهب لي الله ما وهبه لهؤلاء
الذين يضطربون في الحياة فيصارعونها. لم يهب لي مالا أسند إليه ظهري، ولا
حيلة أكيد بها واعتمد عليها ولا جمالاً في خلقتي ولا بسطة في قوتي، ولكنه وهب
لي قلباً يحس عظمته وجلال خلقه، وكفائي هذا وحسبي. ولست أملك من دنياي إلا
هذه الدار التي خلفها لي أبي من تراث أجدادي... وقد تهدم سور البيت فصار لا
يحجب أهل الفضول ولا يمنع الدخيل ولكن، ما يضرني من ذلك والأسوار لاتقام إلا
إذا كان صاحبها يخشى على ذهب عنده أو جواهر..."^(٢).

إذا كان الحوار الداخلي استطاع ان يبنى الأبعاد النفسية والمادية والاقتصادية
للشخصية بناءً يعتمد على أسلوب الشخصية للذاتي، نقول إذا استطاع الحوار
(المونولوج) ذلك فإنه استطاع أيضاً ان يبين لنا مواقف الشخصيات بازاء الأحداث
وما يطرأ عليها من تطور وهي تتفاعل مع الأحداث، فجحا هذا يحب مدينته

(١) الام جحا، محمد فريد ابو حنيد، 8.

(٢) المصدر نفسه، 9.

(ماهوش) وبعد ان يمر بمسلسلة من الاحداث التاريخية يقرر الرحيل عنها مؤثراً العيش على الذكريات الجميلة التي قضاها في طفولته، فثمة غربة نفسية ومكانية يشعر بها، الان، جحا بازاء مدينته، ذلك كله اتضح لنا عن طريق (المونولوج) الذي عبر تعبيراً صادقاً عن ازمة جحا كونه يصدر من وعي الشخصية وبأسلوبها المباشر من دون تدخل الراوي الخارجي، ولعل الذي ولد احساساً اكبر بالضيق والغربة المكانية اختيار المؤلف لاسم مدينة (ماهوش) الذي يدل بعد تفكيكه إلى (ما.. هو.. شئ ..) معاناً بالضيق والغربة المكانية. " ما اشد ضيقي بالحياة في ماهوش وطني ! فأني لم أجد حولي فيها إلا جشعاً وظلماً، ولكني ارحم هؤلاء الذين يظلمونني فانهم جديرون بالثناء. واي قيمة للحياة أذ هي خلت من الكرم والايثار والمحبة والصدق⁽¹⁾. ويسهم الاسلوب الدرامي في رواية (الام جحا) وعبر تقنية الحوار الداخلي ايضاً بالكشف عن موقف الشخصية بازاء الشخصيات الروائية الاخرى وما يحمله من احساس بالحب والكره أو الشعور بالقلق والخوف اتجاهها، ذلك كله نتعرف عليه من خلال (المونولوج) الذي يمثل اعترافات الشخصية امام نفسها، فضلاً عن ذلك وبواسطة هذا الاسلوب ايضاً امكن تحديد ورسم ملامح الشخصيات الاخرى وتقديمها، فمن خلال الحوار الداخلي نتعرف على موقف (جحا) من زوجته ومدى البغض الذي يضره لها، وبالطريقة ذاته نتعرف على المشاعر الطيبة التي تتطوي عليها نفسه اتجاه ولديه (عجيب وجميلة) وإلى جانب هذا كله اسهم (المونولوج)، في تحديد سمات الشخصيات وصفاتها. كما في هذا المقطع المطول المؤدي بأسلوب درامي يكشف عن موقف (جحا) من زوجته وولديه ويحدد أبعادهما وملامحهما: " ان ريمة امراتي لاتدع فرصة إلا لتهزتها لتتكبد عيشي وتسويد أيامي، فلا أراها إلا بمخالفة معاندة، ما قلت لها يوماً هذا شرق إلا وكان جوابها: بل هو غرب، وهي تخالفني في كل شيء وفي كل معنى، فأنا

(1) الام جحا، 50.

رجل نحيف الجسم وهي مثل فرس البحر... وأنا خفيف الصوت وهي اذا نطقت كأن في حلقها بوقاً، وأنا أحب الصمت وهي تتكلم بلسان ذي ثلاث شعب...⁽¹⁾.

" كلما تذكرت ولدي كاد قلبي يتقطع رحمة لهما ورقة، ول أقطع ما بيني وبين ريمه من أجلهما. أنهما بهجت عيشي ولا بهجة لي غيرهما...⁽²⁾.

لقد استعمل أبو حديد الأسلوب الدرامي في بناء شخصيته الرئيسة (جحا) استعمالاً موسعاً، ولا سيما عبر تقنية الحوار الداخلي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الشخصية التي صورها، فشخصيته تراجيدية تعاني أزمة نفسية حادة جعلتها تعزل الناس وتتكفء على ذاتها لتبوح ما تشعر به. وكانت الاحداث التاريخية، نتيجة ذلك، لا تسرد سرداً تقريرياً مباشراً، بل تظهر عبر وعي الشخصية وانفعالاتها وتخضع للموقف الفردي والذاتي للشخصية البطلة (جحا) من دون ان تفرض هذه الاحداث فرضاً قسرياً على مواقف الشخصية، فتجعل منها تابعة للاحداث التاريخية كما هو الشأن في اغلب الروايات التاريخية التقليدية⁽³⁾. فالاحداث التاريخية في هذه الرواية إطار عام تتحرك فيه الشخصية وبما يمليه عليها الموقف الانساني وحياتها الخاصة. لان ما يهم بالنسبة لابي حديد الشخصية بالدرجة الاساس فهي اساس العمل الروائي وغايته⁽⁴⁾.

ثمة تقنية اخرى من تقنيات الأسلوب الدرامي يمكن رصدها في النصوص الروائية التاريخية العربية⁽⁵⁾، إلا وهي تقنية (الحلم) التي تعبر تعبيراً حياً ومباشراً عن الشخصية، ومن الروايات العربية التي استعملت هذه التقنية، رواية (سلمى

(1) الام جحا، 11 ومابعدها.

(2) الام جحا، 24.

(3) ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 25. ينظر: صورة المرأة في الرواية المصرية، 55.

(4) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب للرواية، 97.

(5) ينظر: رواية مرح الوليد، علي الجارم. ينظر: رواية جحا في جانبولاد، لبي حديد. ينظر: غادة رشيد،

علي الجارم. ينظر: عهد مضى، د. داود سلوم.

التغلبية: 1949) التي لتكآت عليها في كشف البعد النفسي لشخصياتها ومن ثم ربط علاقتها بالحدث، إذ يرى (عامر)، وهو احد الشخصيات المركزية، في منامه "كأن قتماً قد تصاعد من الجو من الناحية الجنوبية، اذا به ينكشف عن فرسان يملأون الفضاء ضجيجاً وصخباً"⁽¹⁾ وهو يواصل الحديث عن رؤياه فيقول بأسلوبه " وقد علق بذاكرتي من كلامهم للصوت للذي كان يدوي في الفضاء، وهو الله اكبر، الله اكبر، فتردد الجبال والوديان صداه."⁽²⁾ وتكشف هذه الرؤية عن نفسية (عامر) ومحتواه الفكري، فهو دائم التفكير بالوجود والخلق وامور العباد، وتكرر هذه الرؤية لتكون ارهاصاً بالحدث الرئيس في هذه الراوية والمتمثل بمبعث النبي ﷺ وانتشار الاسلام وهذا ما يتحقق في خاتمة الراوية. ويستعمل المؤلف تقنية الحلم في بنائه لشخصية (ماروثا) حيث رأي(ماروثا) في منامه رجلاً: " تلوه مهابة للرجال، بقوام حسن وطول معتدل ووجه منير، ينبعث منه نوراً لا تقوى الابصار على مقابلته بالتحديق به"⁽³⁾. ويكشف الرجل عن شخصيته فأذا به عيسى بن مريم ﷺ ويلتزم ماروثا بأوامره وتجري حياته كلها وفقاً لما حدده الحلم وما الزمه به (عيسى) ﷺ من أوامر.

أما رواية (غادة العراق 1960: عمر ابو النصر) فاستعملت تقنية أخرى حيث جاء سردها متقلاً بالحوار الذي سمح باظهار مواقف الشخصيات بعضها بازاء بعضها ومن ثم ترك لها حرية التعبير درامياً بأسلوبها الخاص، وقد تختلف هذه الشخصيات فيما بينها بازاء بعض الشخصيات فتجلو أكثر من بعد من ابعاد الشخصية وحسب وجهة نظرها، فمثلاً، شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) احد الشخصيات التاريخية الثانوية التي ورد ذكرها في الراوية قدمت عن طريق حوار الشخصيات من دون ان يعمد إلى تقديمها الراوي الخارجي بأسلوبه الاخباري، بل

(1) سلمى التغلبية (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) شعبان رجب الشهاب، 77.

(2) سلمى التغلبية، 177.

(3) سلمى التغلبية، 9.

تارك لشخصياته مهمة رسم هذه الشخصية وتقديمها، في صورة حوار دار بين (سعيد) وخطيبته (ليلي) بدا فيه اختلافهما حول هذه الشخصية كل حسب منظوره، فذاك يظهر لنا الحجاج قاسٍ ظاهر للقسوة، وهذا يعتذر بالنيابة عنه مدعياً ان قسوته لها ما يبررها. فقدمت لنا شخصية (الحجاج) درامياً عبر موقف الشخصيتين، وهو اسلوب كثيراً ما لجأ اليه المؤلف في تقديمه للشخصيات الاخرى⁽¹⁾ وكذلك في عرضه للحدث التاريخي. ولعل هذا النهج ينم عن موقف حيادي اراد الكاتب اتخاذه بازاء شخصياته واحداثه، لئلا يبدو تدخله مفضوحاً ومباشراً، فمن صور الحوار الكثيرة التي لجأ اليها الروائي، هذا الحوار بين (سعيد) و(ليلي) وفيه يقدمان شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي): "فمضى سعيد إلى ليلي يحدثها بأمر الحجاج فعجبت وسرت وقالت: - إن مما يحرنني بأمر هذا الرجل انه ظالم قاسٍ في بعض حالاته، إنساني كريم في حالات أخرى، فقال سعيد: انه لكذلك مع الذين يثق باخلاصهم، ولما خصومه واعدائه، أو مع الذين يحاولون أحراجه فاخرجه، وأثارة الثورات ضده، فهو صلب قاس لا يرحم ولا يهادن... وهو إلى هذا يحب الصراحة ويكره المخاتلة والكذب والرياء.

- هذا صحيح... ولكن هذا لا ينفي شدة وقسوته، وإلا فكيف نفسر حبسه للرجل وهو لم يقل شراً، وإنما ير ونصح، وسأل الحجاج ان يقصر في خطبته ليمضي الناس في صلاتهم. قال: هذا شأنه... بل عقيدته... فعل، ما فعل مخافة ان يجترئ عليه معترضون على ما يقوله ويقاطعون في خطبه وأحاديثه⁽²⁾.

وهكذا تلوئت تقنيات الاسلوب الدرامي وتعددت اساليبه، تبعاً لبناء الرواية التاريخية وخصوصيتها.

(1) ينظر: غادة للعراق، عمر ابو النصر، 125 ومابعدها. وينظر: 110، 143، 144.

(2) غادة العراق، 136.

ثانياً - الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية:

(الشخصية وعناصر السرد):

إن الرواية مثل أي عمل فني آخر وحدة متجانسة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة، إلا على سبيل الدراسة والبحث، فهي بمثابة بنية كلية تضم مجموعة من البنى الداخلية، فالرواية في نظر (جيمس جويس) " شئ حي متكامل متصل، مثل أي شئ حي، وبالقدر الذي تكون حية، بالقدر الذي تجد في كل جزء من أجزائها شيئاً من كل الأجزاء الأخرى. " (1) " فالرواية كائن حي واحد لا يمكن تجزئته " (2) وأساس النظرة النقدية هذه توحى بأن الشخصية أو أي عنصر سردي آخر لا يمكن فصله عن العناصر السردية الأخرى، لأن للشخصية لا تعيش منعزلة عن باقي عناصر السرد وإنما تدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية. مثل الزمان والمكان والاحداث والرؤى السردية، وعدم النظر إليها ضمن هذه العلاقات والصلات التي تقيمها مع عناصر الرواية، يجعل من العسير فهم الدور الوظيفي والبنائي الذي تنهض به الشخصية الروائية، وما حققته الرواية الجديدة من نجاح وتمايز يعود في نظر (البيريس) " إلى حسن توزيع هذه العناصر " (3).

وتعد الشخصية، اذاً، عاملاً تكوينياً وبنائياً مهماً في بنية الرواية، فهي تمثل حلقة الوصل الأساسية بين عناصرها كافة، ويتحدد وجودها من خلال علاقاتها بما يحيط بها فبالقدر الذي يؤثر فيها هذا المحيط تؤثر فيه، وتحدد ملامحه، " فلا وجود لأي شخص إلا بالنسبة لعلاقاته بما يحيط به، أناس، أشياء مادية وثقافية. " (4) وهكذا تراها متصلة بالعناصر السردية كلها اتصالاً مباشراً أو غير مباشر وحسب

(1) نظرية الرواية في الأدب الانكليزي، انجيل بطرس سمعان، 23.

(2) الوهم في وجهة النظر في النقد الروائي الحديث - ريتشارد هارتر فوكل - ت - عبدالستار

عبدالله طيف مال الله، مجلة للثقافة الأجنبية للعدد، 1، 1990، 87.

(3) تاريخ الرواية الحديثة، 103.

(4) بحث في الرواية الجديدة، 92.

متطلبات السرد "ولا نبالغ إذا قلنا بعد ذلك أن الشخصية هي أهم العناصر للتكوينية على مستوى البناء والدلالة التي تبعث الحركة في الرواية، وهي العامل الذي يحرك العلاقات الحكائية ويؤزمها.⁽¹⁾ ونظراً للأهمية البنائية التي تشكلها الشخصية في النص الروائي التاريخي كان من الضروري دراستها في ضوء ارتباطها وتفاعلها مع إبنية الرواية وتقنياتها مثل الحدث والزمان والرؤى السردية⁽²⁾، وكذلك دراستها في ضمن علاقاتها بالبنى والعناصر السردية الصغرى، أنصح التعبير، إلا وهي العنوان لما يشكله من أهمية سردية بنائية من جهة، ولما يرتبط به من علاقات دلالية مهمة مع الشخصية من جهة أخرى، بوصف العنوان مفتاح النص، لذا فإنه يحمل عناصر السرد ضمناً، وتجدر الإشارة إلى أننا سوف نقارب هذا العنصر مقارنة تأويلية من أجل تتبع الشخصية ودراستها عبر محاور الرواية التاريخية وإبنيتها كافة.

أ- الشخصية وعلاقتها بالمنظور:

المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي، ومنها الشخصية، لا تقدم في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله⁽²⁾. وطريقة التنظيم هذه (المنظور) تخضع لمنظومة من العلاقات الشائكة والمعقدة، منها ما يتعلق بالراوي (السارد) ومنها ما يتعلق بالمروي له (القارئ) ومنها ما يتعلق بالمروي (النص) نفسه.⁽³⁾ وتأتي أهمية وجهة النظر

(1) للشخصية في عالم فرمان للروائي، طلال سلمان، 4، رسالة، ماجستير جامعة بغداد، كلية الآداب، 1996.

(2) هناك بعض العناصر، مثل المحكان، تركنا الحديث عن علاقتها بالشخصية، لأننا سندرس ذلك في فصل المكان.

(2) ينظر: بناء الرواية، 130 وينظر: عناصر القصة، ويرت شولز، ت محمود منقذ الهاشمي، 44.

(**) مع كثرة الدراسات التي دارت حول (الرؤى) نجد أنها لا تكتفي على مصطلح ثابت ومنهج محدد لضبط طبيعة اشتغال النص في هذا الجانب على ملحي محدد معين، مما وقف حاجزاً أمام بلورة نظرية موحدة ومنسجمة لوجهة النظر ابتداء من هنري جيمس وتلميذه يورسي اللويوك ولقهاء بلومينسكي وكتابه شعرية التكليف. ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيين، جيرلر جينت وآخرون، ت، مصطفى ناجي، 3 ومابعدهما. ينظر: بناء الرواية، 131

وإراثتها من تنوع أدوات التوصيل للقارئ والكيفية التي تقدم فيها المادة الروائية، فإذا كانت (الرسالة اللغوية) في الرواية تقوم على (الراوي - المروي - المروي له) فإن لسؤال يدور حول الكيفية والطريقة التي ينقل بها الراوي المادة الروائية إلى المروي له (القارئ) حتى استوت بشكلها النهائي؟. وبما أن الإجابة على هذا السؤال تقود إلى نتائج عديدة ومهمة نابعة من طبيعة العلاقة التي تقوم بين الطرفين الراوي - والمادة الروائية وعناصر الرواية، "ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات" (1) لذا فأنتنا في ضوء هذه العلاقة حاولنا أن نقوم بدراسة الشخصية ضمن علاقتها بالمنظور الذي يظهرها في القص، والكيفية التي ظهرت فيها الشخصية للروائية؟ ووجه النظر التي يتبناها الروائي في تقديمه للشخصية؟ والوسائل والتقنيات التي استعملها الروائي التاريخي في تقديمه لشخصياته؟ ومن ثم حاولنا دراسة مايطرأ على هذه البنية (الشخصية) من تغير وتشكيل نتيجة لثراء المنظورات وكثرتها، وأنعكاس ذلك كله على بناء الشخصية ووصفها، إذ أن الشخصية عندما تقدم بمنظور موضوعي، مثلاً ليست كما هي عندما تظهر بمنظور ذاتي، ولتعدد مواقع الراوي بين راوٍ خارجي وراوٍ داخلي وآخر مشارك إسهاماتها أيضاً في تشكيل الشخصية في النص الروائي على منحى معين. وبسبب كثرة هذه التقنيات الخاصة بدراسة وجهة النظر والتي لا تخلو من اللبس والتشويش، لذا فأنتنا اعتمدنا في دراستنا (الشخصية وعلاقتها بالمنظور) على تصنيفات أوسينسكي. (*) حيث يقسم أوسينسكي المنظور على أربعة أقسام رئيسه في كتابه شعرية التأليف (2):

(1) بناء للرواية، 132.

(2) لقد تصنيفات أوسينسكي للمنظور في كتابه شعرية التأليف أكثر تماسكاً واستعمالاً وتجولاً لمسألة التعقيد واللبس التي أشرنا إليها، فضلاً عن كونها أكثر شمولاً لاحتوائها على عدة مستويات ملائمة لطبيعة الشخصيات وتحولاتها، مما سمح لنا بأن نقف على منظور هذه الشخصيات في أكثر من جانب فالمنظور الايديولوجي يكثف من مجموع القيم العقلانية للشخصيات، والمنظور النفسي يعطي تصوراً عن طبيعة المتكلم في الرواية، والمنظور التحيري يهتم بالصياغة اللغوية والمباراة.

(2) شعرية التأليف، بوريس أوسينسكي، ت، د. ناصر حلاوي، سعيد الخلامي، 55.

وينظر: تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين. 204، ينظر: بناء للرواية، 132.

- 1- المنظور على المستوى الايديولوجي.
- 2- المنظور على المستوى النفسي.
- 3- المنظور على المستوى التعبيري.
- 4- المنظور على مستوى الزمان والمكان.

ومن الملاحظ(*) على هذه المستويات أن هناك تداخلات بينها، على الرغم من استغلال كل مستوى على حده، من هذه التداخلات أن السرد الذاتي في المنظور النفسي يحيل إلى السرد المباشر في المنظور التعبيري، والمنظور الموضوعي يحيل إلى مستوى السرد غير المباشر.. وعملية التركيز على منظور واحد من قبل الروائي - سواء كان ذاتياً أو موضوعياً - قد يقضي إلى هيمنة ايديولوجية واحدة وصوت واحد منفرد ... وهكذا، لذا كان هناك تداخل في مستويات التحليل انطلاقاً من عملية التداخل التي أشرنا إليها.

المنظور على المستوى الايديولوجي:

لا يخلو أي عمل روائي مهما كان شكله أو حجمه من مجموعة من القيم والعقائد التي تمثل الفكر الايديولوجي الذي يحمله المؤلف باتجاه القضايا المطروحة في نصه الأدبي(**)، وقد تتبع هذه القيم في النص الروائي من مصادر وطرائق

(*) ومن الملاحظات التي لا بد من الإشارة إليها أننا قمنا في تحليلتنا، بأبعاد المستوى الرابع، المنظور على مستوى الزمان والمكان، انطلاقاً من أن دراستنا خصصت فصلاً كاملاً لدراسة المكان عبر علاقته بالشخصية.

(**) يهتم هذا المستوى بالاجابة عن السؤال الاتي: " وجهة النظر منَ - يتبنّاها المؤلف حين يقوم العالم الذي يصفه ويندرجه لايديولوجيا" لم الشخصيات. ويرى بعض الباحثين أن هذا المستوى يمثل: بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه. ويعرف لومينسكي هذه الايديولوجية العامة أو وجهة النظر الاساسية التقييمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها: (منظومة القيم العامة لروية العالم ذهنياً). وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل يتخلل كل اجزاء العمل الأدبي، ويرتبط ارتباطاً كبيراً بالشخصية الروائية.

ينظر: شعرية التأليف، 190، بناء الرواية 134.

مختلفة، منها ما يبدو من منظور أو صوت راو منفرد (احادي الصوت) يطغى على أصوات الشخصيات الأخرى ويصادر وجهات نظرها ويخضع أقوالها وأفعالها لمنظور، (هو) وتكون هذه الشخصيات أداة طبيعة بيده ليمرر عبرها إيديولوجيته وأفكاره، أما الطريقة الأخرى لظهور القيم والإيديولوجيات هي (تعدد الأصوات) وفيها يوزع الراوي منظوره الإيديولوجي على شخصياته، حتى تبدو باستقلالها النسبي عن صوت الراوي المنفرد وكأنها صادرة من هذه الشخصيات، وعندئذ تسمى الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)^(*).

وتعد الطريقة التي يهيمن فيها المنظور الإيديولوجي للراوي المنفرد ذي الصوت الواحد هي الشائعة في القص الكلاسيكي⁽¹⁾ وهي الأقرب إلى صوت ومنظور (المؤلف) ومن ثم فهي الأقرب إلى الشكل السردى الملحمي والتاريخي، حيث استعملها جرجي زيدان في رواياته التاريخية لمناسبتها للغرض التعليمي والارشادي والوعظي من جهة، وسماحها للراوى بالشرح والتعليق على بعض الأصوات التاريخية وتفسيرها من جهة ثانية⁽²⁾؛ لأن من الصعوبة بمكان على

(*) لقد ذهب أوسبنسكي إلى أن (البوليفونية) أو تعدد الأصوات تتحقق في المنظور الإيديولوجي للرواية عندما تتوفر الشروط الآتية:

أ- يحدث تعدد الأصوات حيث تحضر وجهات نظر متعددة في داخل العمل الأدبي.
ب- يجب أن تنتمي وجهات النظر في العمل لمتعدد الأصوات مباشرة إلى الشخصيات المشاركة في الأحداث المروية (في الفعل) بعبارة أخرى لا يوجد موقع إيديولوجي مجرد خارج نطاق شخصيات الشخص.

ج- بدراسة تعدد الأصوات، نأخذ وجهات النظر التي تكشف على مستوى الإيديولوجيات فقط.

ينظر: شعرية التأليف، 10

ينظر: بناء الرواية، 113.

(1) ينظر الرواية، 134.

(2) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 57.

ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 138. ينظر: البناء اللغوي في الرواية التاريخية العربية،

112. منقول بدراسة أهم خصائص المنظور الإيديولوجي والنفسى والتعبيري للرواية التاريخية=

الروائي التاريخي وهو يقف أمام أحداث التاريخ سارداً وراويها أن يكون فسي استقلال تام عن أحداثه أو أن يكون حيادياً وموضوعياً في الأحوال جميعاً. فقد يعمد إلى بعض الأساليب عن قصد أو بدون قصد والتي تظهر موقفه الايديولوجي والفكري بازاء الأحداث التاريخية، وعلى الرغم من هذه الهيمنة لصوت الراوي الخارجي على اصوات الشخصيات وايديولوجياتها في الرواية التاريخية العربية الكلاسيكية إلا أن هذا لايعني خلو الرواية التاريخية العربية الجديدة من وجود بعض الشخصيات التي مثلت ايديولوجيات واصوات مستقلة نسبياً عن صوت الراوي، فبنت متعارضة حيناً ومتفقة حيناً أخرى فيما بينها. وتباين الروائيون التاريخيون في تعبيرهم عن منظورهم الايديولوجي، وفي استغلالهم لبنية الشخصية في تأدية هذا الغرض، وكذلك اختلفوا في طريقة عرض القيم الفكرية وحضورها في رواياتهم مما كان سبباً في اثارة مجموعة من الاسئلة أولها. كيف استطاع الروائي التاريخي من خلال شخصياته، التعبير عن ايديولوجيته؟ وما علاقة هذه الشخصيات بالمنظور الايديولوجي للكاتب؟ وكيف استعملها في التعبير عن رؤاه الفكرية؟ وما الأساليب والطرائق التي اتبعها لتأدية هذا الغرض؟.

ذلك كله يمكن أن يتجلى لنا بأختيار عدداً من الروايات التاريخية العربية ومن هذه الروايات، رواية (كفاح طيبة 1944) التي تتخذ من التأريخ الفرعوني بأحداثه وصراعاته وسيلة لغرض تحقيق بعداً ايديولوجياً واحداً يتمثل بالسعي للجاد لنيل الحرية والدفاع عن الوطن وضرورة التفاف الشعب حول قائده. وجاء تأكيد الكاتب على هذا المنحى العقائدي من خلال اختياره حقبة من اعنف حقب التأريخ الفرعوني

—العربية بعد 1939 وعبر ارتباطها بالشخصية حصراً، وب نماذج ونصوص روائية مختارة، ولم نقم بدراستها جميعاً لأسباب منها، اشتراك أغلب الروايات التاريخية العربية بهذه الخصائص العامة للمنظور، والسبب الآخر ان الروايات التاريخية كثيرة بمكان يصعب معه دراستها جميعاً دراسة مستقصية مما أدى ذلك كله إلى أن نستعمل منهجاً انتقائياً يبحث عن اللوح لا لكم بمعنى أنه يبحث عن لفردة الأدبية والخصيصية وتغير الأساليب وتنوع الادوات وأخلاف المنظورات.

اضطراباً وفوضى في العهد الذي غزا الهكسوس مصر، ويتولى مهمة سرد هذه الاحداث الراوي الخارجي برؤية من الخلف^(٢) تصادر افكار الشخصيات واصواتها، ولايستثنى من هذا الحكم الحوار الذي يعد أقرب الصيغ تعبيراً عن منظور الشخصية وصوتها، فترى الراوي الخارجي فيه يطل برأسه من بين السطور ليعلق تارة ويعطي احكاماً تارة أخرى، كما في هذا الحوار، مثلاً، الذي جرى بين (فرعون) وولي عهده الامير (كاسوس) حيث يقطع الراوي للحوار ليعلق عليه وعلى الشخصيات للمتحاوره تعليقاً يلم عن سطوه الراوي الخارجي وعن مركزية الصوت المنفرد وايدولوجيته فهو يضمن الحوار وصفاً لشخصية الامير تحس عبره بتدخل الراوي الخارجي وسطوته على مجمل السرد. "لقد ارسلت في طلبك ايها الأمير لا طلعك على بلاغ رسول الشمال، لترى فيه معنا رايك، واصفي الأمير لوالده باهتمام شديد بدا على محياه الحسن الذي يشبه اباه في لون بشرته وقسماته وبروز اسنانه العليا، ثم ادار الملك عينيه في الحاضرين وقال:

- فما أنتم أولاء أيها السادة ترون أنه لكي نرضى ابو فيس ينبغي ان نخلع هذا اللتاج ونذبح أفراس البحر المقدسة"^(١)، وهذه ثيمة تتكرر في الرواية على نحو واسع^(٢). ويعلو صوته على أصوات الشخصيات الاخرى. أما في رواية (الام جحا: محمد فريد ابو حديد) جديد فإن مجال الرؤية ينتقل إلى الداخل، حيث أن راويها لم يكن راوياً من خارجياً كما هي الحال في رواية كفاح طيبة، بل اننا نلمس سيطرة الراوي (الشخصية) على الفضاء الروائي، مما اقضى إلى ايدولوجية واحدة، وصوت واحد منفرد يهيمن على عملية البناء الروائي وهو صوت (الراوي المشارك)^(٣)، في حين تظهر أصوات وايدولوجيات الشخصيات الاخرى ضعيفة

(٢) للرؤية من الخلف: وهو ان يقف الكاتب خلف شخصياته، ويعرف عنها أكثر مما تعرفه هي عن نفسها.

(١) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 356.

(٢) ينظر: كفاح طيبة، 409، 417، 421، 449، 453.

(٣) الراوي المشارك: (يكون الراوي هنا بطلاً للرواية وراوياً لها يسهم في صناعة الاحداث بالقدر الذي

يتكفل بمسألة روايتها. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، 112.

ولا يشار إليها إلا حين ينتقدها الراوي الشخصية (جحا) أو يتحدث عنها من منظوره الذاتي، لأن تسليط الضوء وبؤرة للرؤيا منصبين على شخصية (جحا) المحورية مع إهمال شبه تام للشخصيات الأخرى، فلا نتعرف على شخصيات الرواية إلا من منظور (جحا) الذي يلونها بانطباعاته ومواقفه الذاتية، فتبدو أوصافها متعلقة بطبيعة علاقتها بجحا، فزوجته تظهر مقيمة فظة كثيرة الحديث لاتحسن التصرف عكس صديقه (الحمار) صاحب الاحاسيس المرهقة الذي يشعر بالافتة والمودة إلى جانبه، وكذلك أولاده (عجيب وجميلة) وصديقه (ابو النور). هذه الشخصيات جميعاً تتلون أوصافها وسلوكها وطباعها بمنظور الراوي المشارك جحا الذي يخلع عليها ما تمليه عليه تجربته وعلاقته بهذه الشخصيات، والحال هذه فإن الرواية هنا تنتمي إلى نوع الرواية ذات الصوت الواحد. التي تميل إلى إخضاع الشخصيات جميعاً إلى ايديولوجية الشخصية (الراوي) ومنظورها العقائدي، وحسبنا هذين المثالين اللذين يوضحان هيمنة الراوي المشارك على السرد ووصف الشخصيات وتقديمها من منظور ذاتي داخلي يكشف عن ايديولوجية واحدة تسود العمل الروائي كما في هذا النص الذي يقوم فيه الراوي (جحا) وزوجته من منظوره الذاتي وبضمير المتكلم: "هي تخالفني في كل شئ وفي كل معنى. فأنا رجل نحيف الجسم وهي مثل فرس النهر، كأنها تأكل مع عميان، وأنا خفيف الصوت وهي إذا نطقت كأن في حلقها بوقاً. وأنا أحب الصمت وهي تحب ان تتكلم بلسان ذي ثلاث شعب. وأنا أحب النور وهي تحب الظلام، فإذا فتحت نافذة أغلقتها وإذا أوقدت مصباحاً أطفأته. وإذا سكنت ثرثرت وإذا تكلمت التوت على فما تنطق. وهي فوق هذا كله تعتمد أن تكون الحياة غير ما أَرْضَى وتتعمد أن تحب كل ما اكره وتكره كل ما أحب"⁽¹⁾.

وعلى هذا النحو تبدو صور الشخصيات وأوصافها في رواية الام جحا متعلقة بموقف الشخصية الساردة (جحا) من الشخصيات الأخرى، فترى السارد يقوم لنا شخصيات بأوصاف رائعة وجميلة لأنها شخصيات قريبة إلى نفسه أحبها واستأنس

(1) الام جحا، محمد فريد أبو حديد، 12.

بها فلا مناص أن يفرض عليها الأوصاف التي يحبها (هو) من ذلك وصفه لخطيئته وولديه (عجيب وجميلة)⁽¹⁾.

وأمام هيمنة صوت الراوي المشارك فإن المنظور الايديولوجي لا يخرج من سلطته، أي الراوي، فهو يصف الشخصيات ويقدمها، كما بينا، ومن ثم فهو يكشف عن منظوره بازاء القضايا المطروحة في النص ويعلق عليها، ولا يغادر الأحداث إلا وقد خلّع عليها منظوره الفكري والايديولوجي من ذلك سرده لحدث رآه يمثل "كلباً مسكيناً نستطيع أن نعد اضلاعه البارزة من تحت جلده وكان كل شيء فيه يستدر الرحم..."⁽²⁾. فيقطع الراوي المشارك السرد ليصف لنا أنفعاله بالحدث الذي ينم عن منظوره الايديولوجي بازاء قضايا مثل (الرحمة والشفقة والمحبة.. الخ) كما في هذه التعليقات التي نلمحها بين ثنايا السرد (الحدث) فهو يعلق على حدث أثر في نفسه قائلاً: "إن الله يطل على الكون بعين الرحمة والشفقة لا يفرق بين الناس والحيوان، فكل حي في هذا الوجود مكان في رحمته. وإذا نحن وقفنا بين يديه يوم الحساب لم يكن لنا أمل إلا في رحمته، وما أجدرنا نحن البشر أن نرحم، لعلنا نكون أهلاً للدخول في رحاب الله"⁽³⁾.

أما رواية على أحمد باكثير فتقف على النقيض من رواية الأم جحا، فهي من الروايات التاريخية العربية القليلة، التي يمكن عدها من بعض الوجوه رواية متعددة الاصوات وذلك لظهور اصوات عدة فيها تمثل ايديولوجيات خاصة بشخصياتها وتنمتع بالاستقلال النسبي عن صوت الراوي الخارجي (المؤلف) فهي تختلف وتتفق ايديولوجياً بازاء القضايا المطروحة في السرد، وتعبّر أغلب الشخصيات المشاركة في القصة عن موقف ورأي يعد إلى حد كبير موقفها (هي) ولا ينتمي بأي حال من الأحوال إلى موقف ايديولوجية خارج عنها، بعض من هذا تحقق في رواية

(1) ينظر: الأم جحا، محمد فريد أبو حديد، 22، 24، 26.

(2) الأم جحا، 32.

(3) الأم جحا، محمد فريد أبو حديد، 33.

(الثائر الاحمر 1945)، عندما تبنى مؤلفها منظورات ايديولوجية عدة وزعها على شخصياته بازاء القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية المهمة التي تجسدت في ثورة القرامطة التاريخية، وظهرت بولوفينية الرواية، وتعد الايديولوجيات في هذه الرواية عبر التزام مؤلفها موقفاً حيادياً موضوعياً، بازاد الاحداث، تاركاً لشخصياته حرية التعبير عن منظورها الفكري حيال هذه الاحداث (حركة القرامطة)، وقد عزز الموقف الحيادي لباكثر ظهور عدد من وجهات النظر الخاصة، بالشخصية باتجاه هذه القضية.

فهناك شخصيات تؤيد ثورة القرامطة وتكشف عن اقتناعها وتأييدها للأسس التي قامت عليها، وهي تنتمي فكرياً وايديولوجياً إلى هذه الحركة، وبالمقابل هناك شخصياته روائية تقف على النقيض من هذه الشخصيات لكونها تستند إلى مجموعة من القيم الدينية والاجتماعية التي تتنافى ومبادئ هذه الثورة وتتعارض مع تكوينها الايديولوجي، يمثل الطرف الأول التيار المتطرف المنحل من أسار الدين والعقائد والتقاليد، ويمثل الطرف الثاني التيار الإسلامي المعتزم، وكما يظهر في حوار الشخصيات الذي يمثل ايديولوجيتين مستقلتين عن بعضهما من دون تدخل الراوي (الكاتب).

قال الكرمانى احد دعاة حركة القرامطة:

(- متى اصلحت أحوال الناس بالدين يا عبدان؟ لقد وجد الدين من قديم وما برح الفقير يموت من الجموع، والغني يموت من البطنة، والقوي يسطو على الضعيف ...

قال عبدان: ولكن الدين لا يرضى بهذا، فذاك أبو البقاء البغدادي، مثلاً، قام بما أوجبه الدين عليه، فأمر بالمعروف ونهى عن المنكر وجمع المظلومين من الفقراء والفلاحين والعمال والصناع ليطالبوا بحقوقهم ويرفع الظلم عنهم. فقد جاء دينك بأشياء لا يمكن تحقيقها كذلك، خذ مثلاً لذلك أنه فرض الزكاة على الأغنياء فهل انوها؟ وأوجب العدل الجزئي على ولاة الناس ورعاتهم فهل قاموا به؟

- ليس هذا ذنب الدين وإنما هو ذنب الذين قصروا في تنفيذ احكامه.⁽¹⁾
وحسبنا هذا النص وإلا فالرواية تكثر فيها اصوات الشخصيات⁽²⁾ التي تمثل
ايدولوجيات مستقلة يعرضها الكاتب بحيادية من دون أن يتدخل بالشرح والتعليق.

أما رواية باكثير الثانية (واسلاماه) فعلى الرغم من تعدد الشخصيات فيها إلا
ان هذه الشخصيات تتوحد في ايدولوجية واحدة وهدف واحد هو الجهاد ضد
الغزاة التتري. نحن اذن امام ايدولوجية واحدة تسود الرواية، وان عملية توحيد هذه
الايدولوجية يتتافى مع شرط من شروط تعدد الأصوات أو (بوليفونية) الرواية،
التي حددها بوريس اوسنبسكي⁽³⁾ فضلاً عن ذلك فإن الشخصيات لاتعبر عن
افكارها بصوتها، بل أن عملية السرد يتكفل بادائها راوي خارجي يقف خلف
الاحداث ويهيمن على كافة أبنية الرواية، ومنها الشخصية، من منطلق المعرفة
التامة، ويمكننا أن نستشف هذه الهيمنة للراوي الخارجي عبر الاحكام والمعلومات
التي يسوقها عن شخصياته ومشاعرهم بازاء الغزو التتري ويكشف عن منظورهم
الفكري والعقائدي حول فرض من فرائض الاسلام إلا وهو الجهاد في سبيل الله،
ويستبطن دواخلهم، وتتلاشى أصوات شخصياته والقيم العقائدية التي يحملونها أمام
المعرفة التامة للراوي (السارد) مما يجعل الرواية ذات بعد ايدولوجي واحد ينتمي
مباشرة إلى راوي خارجي كما في هذا النص الذي تعلو فيه مجموعة القيم العقائدية
المتصلة بالجهاد من جانب الكاتب: " وكان شهر رمضان قد دخل، وصام الناس
بضعة أيام منه، حينما نودى في القاهرة وسائر مدن القطر المصري وقراه،
بالخروج إلى الجهاد في سبيل الله ونصره دين رسول الله ﷺ، وتردد في هذا النداء
العظيم في جميع أنحاء للقطر ...⁽⁴⁾ وهنا يقطع الكاتب السرد ليقدم لنا وصفاً

(1) لثائر الأحمر، علي احمد بكثير، 79.

(2) ينظر: لثائر الأحمر، 16، 54، 180.

(3) ينظر: شعيرة التاكيف، 35.

(4) واسلاماه، علي احمد بكثير، 185.

للشخصيات ومشاعرهم ويتبنى منظورهم الايديولوجي ومن ثم يسوق محموله
الفكري اتجاه الجهاد، فيقول مواصلاً السرد: ".... في جميع أرجاء القطر،
واحسوا كأنهم خلق آخر غير ماكانوا عليه، وأنهم يعيشون في عصر غير عصرهم
ذاك. في عهد الاسلام الأول حين كان الصحابة رضوان الله عليهم يلبون دعوة
الرسول ﷺ، فينفرون خفافاً وثقالاً، يجاهدون معه المشركين، ويبتغون أحد
الحسنين، النصر أو الشهادة، حتى يجعلوا كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله
العليا، وطمحوا هذا الشعور على جميع طبقات الشعب..."⁽¹⁾.

هذا الهدف السامي للجهاد، جعل شخصيات الرواية على كثرتها، ورغم
المنازعات التي قد تحصل فيما بينها، كما في الخلافات بين قطز وبيبرس⁽²⁾. تتوحد
باتجاه واحد وتجتمع حول ايديولوجية واحدة (الجهاد) فعندما تشتد النوائب، وتدور
الدوائر ينسى (قطز) كرهه لـ (بيبرس) ويوكل إليه قيادة الجيش الاسلامي في معركة
عين جالوت، وماذاك إلا أنه رأى أن مصلحة الأمة الاسلامية فوق احقاده ونزواته
الذاتية التي ذابت امام هدف الجهاد السامي. وتشاطر رواية (فارس بني حمدان:
على الجارم) رواية واسلاماه في اعتمادها في بنائها للمنظور على صوت الراوي
الخارجي الذي يعلق على الأحداث ويشرحها من منطق الراوي تام المعرفة المطلع
على الشخصية ومايتصل بها من ابعاد، فهو لا يأبه، مثلاً، وهو في خضم وصفه
لشخصية (سخينه) بأن يقطع هذا الوصف ويعلق على التكوين الوراثة لهذه
الشخصية ويبين كيف امتزج في تكوينها الدم العربي والرومي، ثم يعود ويواصل
السرد لتكون هذه التعليقات أشبه بالجملة الاعتراضية بتوسطها السرد على نحو
تتنسب فيه مباشرة إلى منظور الكاتب)، وتوحي بهيمنة على ايديولوجيات شخصياته
واصواتها، ومن ثم التحكم في عمليه وصفها وتقديمها، وعلى هذا النحو: "أطرقت
أطراقة طويلة، وأخذت تهز رأسها في وجوم، كانت سخينه في نحو الخامسة

(1) واسلاماه، علي احمد بكثير، 185.

(2) ينظر: المصدر نفسه، 206.

والثلاثين صبيحة الوجه، جميلة الطلعة فارعة الطول ممثلة الجسم امتزج في تكوينها الدم العربي بالسلالة الرومية فجاءت صورة بارعة للملاحمة العربية، والجمال الاغريقي معا - وكانت تجلس في ذلك اليوم وهو الحادي والعشرون من رجب سنة ثلاثة وعشرون وثلاثمائة (1).

ويسوق الروائي الكثير من الحوارات على ألسنة شخصياته والتي تتماهى كثيراً مع صوت الراوي بروية من الخلف مما يجعلها تنتمي جميعاً إلى منظور الكاتب الأيديولوجي ولا تمثل اصواتاً مستقلة عن منظوره، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية حول سقوط الدولة العباسية وأسباب سقوطها فعلى الرغم من تخلي الراوي عن مهمة سرد الاحداث التاريخية الخاصة بسقوط بغداد، وجعلها أي الاحداث، تتسرب من تحت عباءة احد شخصياته، إلا ان هذا كله لم بلغ سيطرة الراوي وهيمنته (2) وهذا الأمر يتكرر في رواية (اليوم للموعود: نجيب الكيلاني 1960) حيث لم يستطع الحوار من أن يخفي صوت الراوي ومحموله الفكري، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين جنديين من جنود لؤيس الرابع عشر عقب انهزامهم في إحدى معاركهم الحاسمة مع المسلمين في مصر، وتنتمي فيه تعليقات الشخصيتين وموقفهما من الحرب مباشرة إلى منظور الراوي (الكاتب) بالرغم من تخليه عن مهمة السرد باتاحتها الفرصة لشخصياته بالتحاور من منظورها الذاتي، من هذه العبارات التي تكشف عن موقف الراوي الايديولوجي قوله على لسان (مارسيل) احد شخصيات العدو (إن شمس مصر لا تنير إلا طريق المدافعين عن أرضها). بأي منطق نعال قول هذا الجندي الذي جاء لمقاتلة المصريين، ومن ثم بأي منطق نبرر قول جندي فرنسي آخر وهو ينعت زملاءه وقائده " أية جريمة شتعاء لقتلها لؤيس، أهذا هو القريان الذي تقدم به إلى الرب

(1) فارس بني حمدان، علي الجارم، 6.

(2) ينظر: فارس بني حمدان، 21.

لكم يحزنني ان يكون ذلك المصير هو النهاية⁽¹⁾. ونقول الشخصيات في مشهد حوارى آخر:

- هل الشمس مشرقة. لجل.
- والمصريون ألن يهجموا اليوم. لا ادري.
- آه.. ارجو الا يفعلوا ذلك قبل ان اسلم الروح، ان حوافر الخيل وهي تدوسنا تشبه مطارق الفضاء حينما تدق رؤوسنا، لكانني في جهنم العالم الآخر هذا هو الحصاد ايها الرفيق.. خيبة أمل.. ضياع.. موتى بلا قبور.. واوبئة.. وسخريات من السماء، ومن الارض وظلام رغم الشمس المشرقة، ان شمس مصر لا تثير إلا طريق المدافعين عن أرضها ... يخيّل اليّ ذلك⁽²⁾. من الواضح أن العبارة الأخيرة - إن شمس مصر لا تثير إلا طريق المدافعين عنها - لاتصدر باي حال من الاحوال عن شخصية الجندي الفرنسي، وقد يميل الراوي احياناً إلى استعمال بعض الالفاظ والتراكيب اللغوية التي تنصح عن موقفه من السرد وهو يطل برأسه من بين السطور باقواله، فهو مثلاً في اطار سرد احداث تتعلّى بالاسرى، يقطع السرد فجأة باستعماله صيغة (كما قلنا) لتوضيح الحدث وتذكيرنا بما فات من احداث. " كان عدد الأسرى المسلمين قليلاً، وكان واضحاً أن الصليبيين يرغبون رغبة اكيدة في القضاء عليهم ... غير ان فكرة لويس كانت تتركز، كما قلنا، في الابقاء على حياة هؤلاء الاسرى، حتى يستطيع أن يستبدل بهم أسرى الفرنج لدى المسلمين⁽³⁾.

(1) ينظر: اليوم الموعود، نجيب الكيلاني 230.

(2) اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 230.

وينظر: 16، 22، 80.

(3) اليوم الموعود، 219.

تجسدت في هذه الروايات التاريخية اهم خصائص المنظور الايديولوجي عبر ارتباطه بالشخصية، أما الروايات التاريخية العربية الاخرى فتحوم خصائصها وصفاتها على مستوى المنظور الايديولوجي قريباً من هذه الاطر التي تم تحديدها.

المنظور على المستوى التعبيري:

يتناول هذا المستوى التركيب اللغوي في النص، واشكال تفاعل كلام الراوي مع كلام الشخصيات، كما يساهم في تحديد مناطق الشخصيات⁽¹⁾، لأن القص يقوم على نحو عام راو يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف المكان وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها واحساساتها، وفي هذه الحالة توجد علاقة ديناميكية بين كلام الشخصية وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة معقدة متداخلة، حيث أن الراوي قد ينقل كلام الشخصية من دون أن يضيف عليه من كلامه، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري⁽²⁾، فقد تقدم الشخصية من قبل راو خارجي وبضمير الغائب (هو) أو من قبل راو مشارك، أو قد نترك للشخصية مهمة تقديم نفسها وللشخصيات الأخرى وبضمير المتكلم (أنا) وأحياناً يشترك ضميران أو أكثر في صياغة الاسلوب الذي تقدم به الشخصية. وتدخل اللغة ومستوياتها بين فصحي وعامية وإنشائية وخبرية وشاعرية الخ، عوامل مهمة في تحديد المستوى التعبيري ودراسته.

تقوم أغلب الروايات التاريخية العربية على تقنية سردية واحدة للتعبير عن الشخصيات وتقديمها، وهي استعمال ضمير الغائب (هو) للراوي الخارجي، أي بأسلوب غير مباشر، فالجمل السردية التي تقدم بواسطتها الشخصية تصاغ بأسلوب

(1) يقصد الناقد الروسي ميخائيل باختين بمنطقة (البطل أو الشخصية) بأنها: دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف (الراوي) وهذه المنطقة تتكون من كلام البطل المباشر وأفعاله، ومن كلام المؤلف عنه، ومن حوار مع الشخصيات، ومن كلام الغير عنه. ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت، يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1988، 25.

(2) ينظر: بناء الرواية، 158.

تعبيري ومن قبل راوٍ يقف خارج نطاق الرؤية السردية وهو يتماهى كثيراً مع صوت المؤلف بوصفه (الناثا الثانية) له. واستعمال صيغة ضمير الغائب قيمة تهيمن على الصيغ التعبيرية الأخرى في الشكل السردى التاريخى العربى، فرواية (طارق بن زياد) تستعملها على نحو واسع وكذلك روايات محمد فريد أبى جديد باستثناء (روايتي الام جحا، وجحا في حانبولاذ) وعلى الجارم والعريان وباكثر، واذا شئنا المثال بدءاً بأول روايات هذه المرحلة (عبث الاقدار) فنجد أنها اعتمدت في مستواها التعبيري كثيراً، على صيغة ضمير الغائب (هو) فقدمت اكثر شخصيات هذه الرواية بأسلوب تعبيري غير مباشر وعلى النحو التالى:

- شخصية فرعون "تبدت قوته الخارقة في صدره الواسع وساعديه المفتولين وانفه الاشم" (1).
- شخصية زايا "وقد بلغت الاربعين ولم تزل منها السنون إلا قليلاً، فاحتفظت بمعالم جمالها وكمال نضجها" (2).
- شخصيتا خني ونافا: "كان نحيفاً دقيق القسمات هادئ الملامح، تذكر صورته بصورة امه التي اتصفت بالورع والتكين. وكان في ذلك على النقيض من شقيقه نافا الذي ورث عن والده جسمه البدين ووجهه الممثلة" (3).
- شخصيتا الاميرة مري سي غنچ والأمير ابور: "وكان وجهها كهالة من بهاء نور يشرق وسناء على القلوب فيعمرها بحياة الأفراح، وجاء على أثرها سمو الأمير ابور ، مصحوباً بالحاشية. وكان في الخامسة والثلاثين قوي البنيان مهيب الطلعة يدل مظهره على النبيل والشرف والبسالة" (4).

(1) عبث الاقدار، 211.

(2) عبث الاقدار، 256.

(3) عبث الاقدار، 256.

(4) عبث الاقدار، 304 ومابعدها.

وصياغة المستوى التعبيري بالاعتماد على تقنية تعبيرية أو اسلوبية واحدة وفي الاحوال جميعاً لها ابعادها الدلالية والاسلوبية والتأثيرية، لان اوصاف الشخصية واقوالها وافعالها المقدمة عبر راوٍ ناقل يجعلها بعيدة عن التأثير المباشر في القارئ بوصفها قدمت من قبل راوٍ خارجي ناقل وباسلوب أخباري، قابلاً للتصديق وعدمه، وهذا الأمر بدوره يحجبنا عن رؤية الشخصية رؤية مباشرة، لأنها ظهرت لنا تعبيرياً، بواسطة الراوي، في حين إن استعمال صيغة تعبيرية مثل ضمير المتكلم (أنا) قد يلغي تلك المسافة الفاصلة بين الشخصية والقارئ ويجعلها تحضر حضوراً مباشراً امامه وتكون بذلك أكثر تأثيراً وفعالية . ونجيب محفوظ من الكتاب الذين يدمجون، أحياناً، بين الاسلوبين التعبيريين المباشر وغير المباشر، أي بين كلام الراوي الناقل وكلام الشخصية نفسها، ويأتي كلام الشخصية مندمجاً داخل كلام الراوي، وباسلوب عرف بـ (الاسلوب غير المباشر الحر)⁽¹⁾ يستعمل، غالباً، في الكشف عن البعد النفسي والتعبير عنه، فمثلاً، يقدم نجيب محفوظ المحتوى النفسي لشخصية رادوييس، باسلوب تعبيرى غير مباشر حر، وباستعمال عبارة - وتساءلت في وحدتها - ينقلنا من مستوى المنظور الموضوعي الخارجي إلى مستوى المنظور الموضوعي الذاتي: "وتساءلت في وحدتها: ترى هل يرسل فرعون في طلبها هذا المساء؟ أه أي لهذا تضطرب وتقلق؟ أه تخشى؟ كلا ... ان هذا الحسن الذي لم تحظ بمثله امرأة من قبل حقيق بأن يملأها ثقة بنفسها لاحد لها،

(1) (الاسلوب غير المباشر الحر): أول من اكتشف هذا الاسلوب اللغوي السويسري (شارل باي) سنة 1912 ويجمع بين خصائص الاسلوبين التقليديين، المباشر، وغير المباشر، ويعطي للكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، ويختلف عن الاسلوب المباشر في كونه يخلو من علامات التضمين ويخلو من بعض الخصائص النحوية، ولايشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب. كما أنه يختلف عن الأسلوب غير المباشر بخلوه من فعل القول، وتظهر فيه بعض الصيغ الأنشائية مثل التمجيد والاستفهام؟ ومن مميزاته أيضاً تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف. والتي تكون أقرب إلى طبيعة الراوي.

ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، 159.

وانها لذلك.. ولن يقاوم جمالها انسان. ولن يذل حسننها مخلوق، ولو كان فرعون نفسه، ولكن لماذا اذاً هي مضطربة قلقة: لقد عاودها ذلك الشعور الغريب الذي تلبسها مساء الامس، والذي نبض بقلبها أول ما نبض حين وقع بصرها على الملك الشاب الواقف على ظهر عجلته كالتمثال يا عجباً.. اتراها حائرة لأنها حيال لغز غامض... (1).

بدا واضحاً ان هذا المقطع، الذي يصف فيه الراوي رادوبيس، مزيج من الاسلوبين غير المباشر والمباشر، بما يحمله من خصائص مشتركة تجعله ينتمي للتسمين، فهو من جانب يستعمل ضمير الغائب (هي) ولم يقمها الراوي بفعل من أفعال القول للنفس التي يعود فيها الضمير على المتكلم، ومن جانب آخر نجده قريباً من الاسلوب للتعبيري المباشر الذي يستعمل الضمير (أنا) بما نجده، فيه من خصائص هذا الاسلوب من استهزام وتعجب وتكرار وبعض الالفاظ الخاصة بالمنظور الذاتي للشخصية، وهذا الاسلوب ثمة تتكرر في روايات نجيب محفوظ إلى جانب الاسلوب غير المباشر (2).

ويمكن أن نشير إلى مسألة أخرى، على مستوى المنظور التعبيري، في الرواية التاريخية العربية. تتمثل في ميل بعض كتابها إلى الاهتمام الواسع حد المبالغة، باللغة الروائية، وربما كان ذلك على حساب الفكرة أحياناً، فجاء سردهم متقللاً بالمحسنات البلاغية والبديعية، واساليهم تعنى، إلى حد كبير، بنصاعة العبارة والتزييق اللفظي، أو استعمال لغة انشائية أو شعرية، كما ان لغة النرد استعملت، في أغلب النصوص، بمستوى واحد، بمعنى ان الراوي يستعمل في سرده للاحداث الاسلوب التعبيري ذاته في الحوار، والشخصيات المتحاوره تتكلم بمستوى تعبير واحد، من دون أن يوزع في منظوره التعبيري اسلوبه على أساس طبيعة الاحداث

(1) رادوبيس، نجيب محفوظ، 417.

(2) ينظر: بناء الرواية، 550.

ونمط الشخصيات والزمان والمكان وسائر مكونات السرد الأخرى، هذا السمات مجتمعة أو متفرقة تجسدت في عدد من الروايات التاريخية العربية، منها روايات⁽¹⁾ علي الجارم التي اتسمت باحتفائها بالعبارة الشعرية المتمثلة بالمحسنات البلاغية، وانعكست بذلك على الأسلوب الذي تقدم فيه الشخصية في هذا الرواية، وبالاختيار العشوائي لأي من هذه الروايات سينتلور ذلك جلباً فمثلاً، في رواية (مرح الوليد) يقدم الراوي شخصياته بأسلوب تعبيرى مستخدماً تقنية سردية تعبيرية تعتمد على استعمال ضمير الغائب، وعلى النحو الآتي:

"كانت سلمى في بُرد شبابها زينة شبابها، وزهرة أترابها، جسم رخص، ريان ناصع البياض كأنما صنع من صافي الدر أو سبيك اللجين، وقامة مياسة يزيد لها العجب حسناً ولدانة، ووجه تأنفت يد القدر في تكوينه وتلوينه فجاء صورة للجمال البارع الذي حاول وصفه كل شاعر فذ عن أوزانه"⁽²⁾.

ويقدم شخصية الوليد، أيضاً، على هذا النحو: "كان الوليد من أصبح الناس وجهاً، وأشدهم قوة، وأرقهم طبعاً، وأطرفهم حديثاً..."⁽³⁾.

وهذا اللون من ألوان التعبير عن الشخصية وتقديمها سردياً ثيمة تشترك فيها أغلب روايات الجارم، وقد تقترب أحياناً المفردات اللغوية والوصاف التي يستعملها الراوي في رسم شخصياته وتشابهها، فالصفات والعبارات التي يقدم فيها الراوي شخصية (سلمى) في رواية مرح الوليد من "نصاعة البياض، والقامة المياسة، والوجه المشرق، لها مايرادفها في وصفه لشخصية (زبيدة) في روايته الثانية (غادة رشيد): "فرأت وجهاً كأنه أشراق للصباح أو صفحة البدر، أو تبلج الحق بين ظلمات الشكوك. به عيان حوراوان امتزجت بهما صولة السحر بنشوة

(1) كتب علي الجارم عدداً من الروايات التاريخية منها، مرح الوليد، هاتف من الانلس، خاتمة المطاف غادة رشيد، شاعر ملك، فارس بني حمدان، سيده القصور.

(2) مرح الوليد، 112.

(3) مرح الوليد، 26.

الخمير... ثم رأت صدرأ صافي البياض ممثلاً بالانوثه الناضجة، يعبث بالعقول كأنه سبيكة من لجين، استعارت من الزئبق لينه فظهرت ناصعة رجلة⁽¹⁾. ومثلما تشابهت الاوصاف التي يخلعها المؤلف على شخصياته في عرضه لها تشابهت كذلك التقنية السردية التي يستعملها في صياغة اسلوبه التعبيري، حيث اعتمد كثيراً في اغلب سرده على الراوي الخارجي وبضمير الغائب (هو) كما في الامثلة السابقة.

ولجأت رواية (إلى غرناطة 1960: هاشم نفتردار) إلى استعمال اسلوب تعبيري قريب الشبه باسلوب الجارم الانشائي، بيد ان مؤلفها، هناء لايركز في وصفه على الملامح الجسدية وحدها، بل يصف البعد النفسي أيضاً، ومن ثم فهو لايقمها من منظور موضوعي خارجي فقط، فقد يلجأ إلى المنظور الموضوعي الذاتي تاركاً لشخصياته تقديم بعضها البعض فالشخصيتان الرئيستان في رواية (إلى غرناطة) (وائل وابنة الامير) تقدم كل منهما الأخرى بتعبير تشويه المسحة الشعرية التي تعتمد على كثافة العبارة وإيحائها، والميل إلى استعمال المحسنات البلاغية على نحو أثر في ظهور الشخصية وتقديمها، فالفتاة تبدو من منظور (وائل) التعبيري، ملاكاً هبط إليه من السماء ذات عينين صافيتين صفاء طلعة الفجر بعد ليلة ماطرة في وادي سحل، وعلى هذا النحو يعرض المؤلف شخصياته بتبنى منظور الشخصية الذي لا يظهر الملامح الخاصة بالشخصية بالقدر الذي ينقل لنا فيه، تأثير الشخصية الواصفة بالموصوفة وكما في هذا المقطع الذي يقدم فيه المؤلف شخصية ابنه الامير من منظور وائل التعبيري: "فالتقت الشاب فرأى طيفها الفارق في أشعة القمر فخالها ملاكاً هبط إليه من السماء ليضمه بين جناحيه وينجوبه ولكنها استيقظت له حين دنت منه، وقد شاهدها وشاهد وجهها المخطوف في لمحة فتانة من الدهشة والبسالة والخوف وعينها الصافيتين صفاء طلعة الفجر

(1) عادة رشيد، علي الجارم، 9.

بعد ليلة مطيرة في وادي سحل. وحتى افكارها السوداء المرتابة به عجزت ان تكون صفاءها»⁽¹⁾.

هذا (وائل) كما يبدو من عيني ابنة الامير: "وشاهدته شاباً نحيلاً تشع في محباه صفرة الطيف ... وطالعت في وجهه شرود الفكر وتعثرت الحيرة وخيبة الأمل...»⁽²⁾.

والأمر الآخر الذي يمكن ملاحظته على المستوى التعبيري في، اغلب الروايات التاريخية العربية يتعلق بلغة السرد وهي تحافظ على مستوى تعبيرى واحد في سرد احداثها وحواراتها، وبناء الزمان والمكان، من دون ان يوازن الروائي التاريخي، في أحيان كثيرة، بين الاساليب التعبيرية واللغوية التي تقدم بها هذه العناصر، فالاسلوب التعبيري في رواية (قطر الندى: محمد سعيد العريان)، مثلاً يتساوى فيه إلى حد كبير لغة السرد مع لغة الحوار ومن ثم فان الحوار نفسه يتميز بجريانه على هيئة وصيغة واحدة، فشخصية (الملك او القائد، والامير، ورجل الدين) في الرواية التاريخية تمتلك اسلوبها التعبيري الذي لا يختلف عن شخصية (المساعد، او الوصيف، والخادم، او الشخصية غير العربية) وتتساوى في ذلك ايضاً الشخصية التاريخية الحقيقية مع الشخصية الموضوعية المتخيلة، كما في صورة هذا الحوار الذي تتساوى فيه المستويات التعبيرية على الرغم من تعدد الشخصيات:

"وعاد أمير المؤمنين يقول: ولقيت الأمر على جوانبه وبدا لي فيه رأي ... قال ابو بكر القرش: فما لحسب إلا أن مولاي قد أجمع رأيه على الأباء، حتى يمكن للطلولونية في قصره مثل مكانتها في عصر عمه المعتمد على الله. قال ابو حازم القاضي: بل الرأي عندي أن يجيبه مولاي الامير إلى ما طلب ...

⁽¹⁾ إلى غرناطة، هاشم دفر دار، 37.

⁽²⁾ إلى غرناطة، 37.

قال المعتضد: وماترى انت يا أبا اسحاق..⁽¹⁾ ومن الروايات التاريخية، للقبيلة جداً تلك التي استعملت مستويين تعبيريين في سردها رواية (برق الليل) للبشير خريف، حيث قدم السرد بالفصحى، في حين جاء حوارها باللهجة العامية التونسية.⁽²⁾

اما علي أحمد باكثير في روايته (سلامة القس، 1945) فجاء تعبيره مرصعا بالآيات القرآنية والمقاطع الشعرية، وفي احيان كثيرة، يكون مضمون الآيات هو محور الحوار، لأن الرواية، على نحو عام، صراع بين فكرتين أو شخصيتين، الأولى يمثلها عبدالرحمن الرجل العابد والزاهد، والثانية (سلامة) المغنية التي شغف بها عبدالرحمن حباً، وموضوع الرواية هذا، انعكس على الاسلوب التعبيري فيها فكثيراً ما جاءت حوارات الشخصية حاملة لعبارات من القرآن الكريم أو احاديث الرسول ﷺ، وكما يتضح في هذا الحوار بين عبدالرحمن وسلامة:

قال لها عبدالرحمن: لعلك تذكرين قول الله تعالى ﴿الْإِخْلَاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ﴾.

سلامة: عفا الله عنك يا عبدالرحمن، أردت تبكيتي وتذكيري بشئ يؤلمني ويجرح قلبي؟ فقال لها: لا وربي ما أردت تبكيتك بسلامة، وانما أردت أن ابشرك واذكرك قول الله عز وجل "إلا المتقين" فأنهم سيقون اخلاء يوم القيامة.

وقالت: فساذكرها إذا يا عبدالرحمن ولن انساها ما حييت، ﴿الْإِخْلَاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ﴾⁽³⁾. وعلى هذا النحو قد يقطع الراوي السرد (الحدث) ويورد في أسلوبه التعبيري احاديثاً للرسول ﷺ، فعند وصفه للمسجد النبوي يقطع الوصف ليتركنا نرعى اسماعنا لأحد العلماء وهو يذكر حديثاً

(1) رواية قطر الندى، محمد سعيد العريان، 116.

(2) ينظر: برق الليل، البشير خريف، 67، 89، 101.

(3) سلامة القس، 165.

لِلرَّسُولِ ﷺ، وقد تكون قضية توظيف الحديث النبوي الشريف قضية جمالية بحثية لاعلاقة لها بتفعيل الحدث وتصعيده: " وهذا جانب من المسجد النبوي قد استدارت فيه حلقة يستمع الناس منها إلى أحد العلماء ويقول: ... عن النبي ﷺ أنه قال: (خير القرون قرني هذا، ثم الذين يلونهم، ثم الذين يلونهم ...) ⁽¹⁾. وعملية الاقتباس من القرآن للكريم بنوعية المباشر وغير المباشر ظاهرة تتكرر في روايات علي أحمد باكثير الأخرى، وتؤثر أحياناً على المستوى التعبيري الذي تبنى الشخصيات عن طريقه ⁽²⁾.

المنظور على المستوى النفسي:

يقسم أو سبنسكي المنظور على قسمين هما: المنظور الذاتي والموضوعي، ويرى أن المنظور سواء اكان ذاتياً، أو موضوعياً قد يكون داخلياً أو خارجياً ⁽³⁾. وعلى وفق هذا التقسيم نرى أن المنظور الموضوعي بنوعية (الداخلي والخارجي) يطغى على المنظور الذاتي في الرواية التاريخية العربية بعد 1939، وإذا شئنا للتعليل، فأننا نقول إن واحدة من مميزات الرواية التاريخية التي تتفرد بها من غيرها هي كونها تتعامل مع وقائع واحداث حصلت في زمن ماضٍ، ومهمة الروائي التاريخي على نحو مبسط تنكسر في عملية اعادة وانتاج لهذه الاحداث، واضفائه عليها شيئاً من الخيال الذي يكسبها بطاقة الدخول إلى حقل الأدب، وهذا التصور البدهي والمبني، في آن واحد، يفسر لنا موقف الروائي التاريخي من مرويته (احداثه) فهو على وفق هذا التصور يقف خلف الاحداث، سارداً وراوياً لها ويفترض انه ينظر إلى الاحداث والشخصيات بموضوعية وحيادية تامتين، وهذا بدوره ينعكس على الرؤية السردية التي يعرض فيها الروائي الاحداث التاريخية والشخصيات التي تحركها. فهو يقدمها، غالباً، من منظور موضوعي، ومن قبل

(1) سلامة النس، 15.

(2) ينظر: روايات علي أحمد باكثير، وإسلامه، ولآثاره الاحمر.

(3) ينظر: شعرية التأليف. وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم.

راو خارجي مراعاة لموقفه من (العملية السردية)⁽¹⁾ التي يكون فيها سارداً للحدثات وناقلاً لها بوصفها أحداث ماضية ومهمته تكمن في عملية سردها فنياً، تبعاً لخصوصية الجنس الروائي التاريخي، فرواية نجيب محفوظ (عبث الاقدار)، مثلاً، ينفرد فيها على المستوى النفسي المنظور الموضوعي بنوعيه الداخلي والخارجي على نحو واسع ومن منطلق راو تام المعرفة يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات عن نفسها فيصف الشكل الفيزيائي لها، من ذلك وصفه لشخصية (فرعون) من منظور موضوعي خارجي:

”جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية خوفو بن خنوم على أريكته الذهبية ... وكانت جلسته هائلة وديعة، فكان يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، ويتكى بمرفقه على نمرقة ذات غطاء من الحرير المنمّم بالذهب ... وتبدت قوته الخارقة في صدره اللواسع وساعديه المفتولين وأنفه الاشم، فاحاطت به مهابة من سن الاربعين، وهالة من مجد الفراعنة.“⁽²⁾ وقد يعمد الراوي عبر المنظور النفسي الموضوعي إلى تقديم لقطة بونارامية يجمع فيها عدداً من الشخصيات، ”سار سموه بقامته الربعة، ووجهه الصلب الذي زادته الكهولة صلابة وصلفاً، وسارت إلى يمينه الأميرة مري سي. وأخذ مجلسه في الوسط وجلست إلى يمينه الاميرة والامراء، وإلى يساره خوميتي والوزراء والقواد وكبار الموظفين“⁽³⁾ وأحياناً يستعمل الراوي المنظور الموضوعي ايضاً في تقديم المحتوى النفسي للشخصيات من دون أن يترك لها مهمة تقديمه⁽⁴⁾.

أما رواية محمد فريد أبي حديد (المهلل سيد ربيعة، 194)، فتركز بؤرة السرد فيها حول شخصية محورية واحدة ويمتظور موضوعي داخلي يتسم بتركيزه

(1) اختلاف المكان واحتمالات السرد، د. مهند يونس، 67.

(2) عبث الاقدار، 211

(3) عبث الاقدار، 294.

(4) ينظر: عبث الاقدار، 295 وينظر: 221.

الشديد على شخصية (المهل) التي تستحوذ على اهتمام الروائي في حين تظهر الشخصيات الروائية الأخرى عرضاً وبحسب علاقتها بهذه الشخصية، فزاوية الرؤية لا تنتقل عن شخصية (المهل) أما الشخصيات الثانوية الأخرى فيكون ظهورها مرهوناً بمدى قربها وعلاقتها بهذه الشخصية، فوجهة النظر تنتظر عبر هذه الشخصية لتشمل بمنظورها الشخصيات الأخرى وعلى النحو الآتي:

- (جساس) من الشخصيات الثانوية يتم حضوره سردياً عبر المعركة التي دارت بينه وبين المهل: " وما سمع المهل أسم جساس حتى اندفع نحوه محنقاً وغص بريقه من شدة الغضب. ⁽¹⁾
- (سلمى) تظهر بمنظور موضوعي داخلي، ايضاً، يدور حول شخصية (المهل) المركزية: " كان المهل مستلقياً في فراشه وكانت ابنته سلمى تمسح الدماء عن جرح عميق في اعلى ذراعه. ⁽²⁾
- (الحارث بن عباد) من الشخصيات الثانوية والتي تظهر بمنظور موضوعي:

" سار المهل من معسكر بكر بعد أن اطلقه الحارث بن عباد وهو يجزر رجله. ⁽³⁾ ويتتابع على هذا النحو ظهور الشخصيات الروائية الأخرى وتقديمها مثل شخصية (ابن أخي المهل الهجري) ⁽⁴⁾ و(امرؤ القيس الشاعر) ⁽⁵⁾ و(الفند بن سهيل). ⁽⁶⁾ ولا تختلف روايتا أبي حديد (امرؤ القيس) و(عنتر بن شداد) ⁽⁷⁾ في بنائهما للمنظور على المستوى النفسي عن رواية المهل سيد ربيعة في كونهما تعتمدان على شخصية مركزية تقدم بمنظور موضوعي، غالباً.

(1) المهل سيد ربيعة، محمد فريد أبو حديد، 141.

(2) المهل سيد ربيعة، 161.

(3) المهل، سيد ربيعة، 173.

(4) المهل سيد ربيعة، محمد فريد أبو حديد، 168.

(5) المهل سيد ربيعة، 162.

(6) المهل سيد ربيعة، 172.

(7) ينظر: رواية امرؤ القيس، وابو النولس عنتر بن شداد.

يبدو أن المنظور الموضوعي على المستوى النفسي هو الغالب في الرواية التاريخية العربية بيد أن هذا الحكم العام يأخذ صلاحيته بالقياس إلى نسبة الشيعو والهيمنة فإلى جانب هذا المنظور هناك منظور ذاتي، يسهم على نحو فعال في رسم الشخصية وأظهارها، وأن كان دوره لا يصل إلى نور المنظور الموضوعي، ومن الروايات التاريخية التي اعتمدت المنظورين في بناء شخصياتها وأظهارها رواية (سلامة القس: أحمد علي باكثير) حيث تتأوب عند المؤلف المنظورين الموضوعي والذاتي لاداء مهمة السرد، إذ ينهض الراوي الموضوعي بسرد الجزء الأكبر من الرواية الذي يهيء له باكثير تقنية سردية تعتمد على ضمير الغائب (هو) وبرؤية من الخلف.⁽¹⁾ والشخصيات التي تقدم عبر هذا المنظور كثيرة جداً منها الشخصية الرئيسة (عبدالرحمن) الذي تفتتح به الرواية سردياً: "استيقظ عبدالرحمن بن عبدالله ابن ابي عمار في الهزيع الأخير من الليل على صوت الاذان الأول لصلاة الصبح".⁽²⁾ أما الرؤية السردية الأخرى التي تقدم عبرها الشخصيات في هذه الرواية هي المنظور الذاتي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبعد النفسي للشخصية من منظورها الذاتي، حيث يقوم بمهمة السرد والأفصاح عن مشاعرها بضمير المتكلم (أنا)، فالحلم الذي يراه عبدالرحمن، مثلاً، في نومه وهو ينم عن القلق والخوف اللذين يعتريان نفسه لا يقدم لنا من قبل راو خارجي، بل يسند باكثير للشخصية نفسها مهمة السرد وبمنظورها الذاتي يقول عبدالرحمن:

" رأيت كأنني في الجنة إذا بصوت جميل أت من خارج باب الجنة، فأنطلقت لاستمع إليه وخرجت إلى الاعراف، حتى اذا اقتربت من الجانب الآخر ممايلي النار

(1) الرؤية من الخلف: ان الراوي في هذه الحال يقف خلف شخصياته ويعرف عنها أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، فهو يخترق الحجب والخيطان ليعرف مايدور خلفها، وهو فترة عجيبة في الفوص في نفسية شخصيته وتفسير تصرفاتها مبدئاً لحكامه الأخلاقية والتقييمية على أفعالها.

ينظر: فن الرواية للذهبية عند نجيب محفوظ، مصطفى الترنوي، 99.

(2) سلامة القس، علي أحمد باكثير، 1.

بَصُرْتُ عَلَى شَفِيرِهَا بِأَمْرَةٍ كَأَجْمَلِ مَا رَأَيْتُ مِنَ النِّسَاءِ، فِي يَدِهَا الْيَسْرَى مِزْمَارٌ، فَلَمَّا رَأَيْتُنِي فَزَعَتْ إِلَيَّ كَأَنَّمَا تَعْرِفُنِي مِنْ قَبْلِ، وَطَوَّقَتْنِي بِيَدِهَا الْيُمْنَى وَتَشَبَّثَتْ بَعُنْقِي، وَهِيَ تَصِيحُ عَبْدَ الرَّحْمَنِ لِنَفْسِي.. عَبْدَ الرَّحْمَنِ انْقَضَى...»⁽¹⁾. ومع وجود هذين المنظورين النفسيين (الذاتي والموضوعي) استطاع بالكثير من تقديم شخصية متكاملة وناجحة فنياً؛ لموازنته بين وجهة النظر والبعد المراد وصفه في الشخصية، فهو مثلاً، في الغالب، يستعمل المنظور الموضوعي، خاصة، في بيان الشكل المادي من الشخصية. أما المنظور الذاتي فيكرسه لتقديم المحتوى النفسي لها، كما مر بنا في المثالين السابقين، وقد يجمع المنظورين (الموضوعي والذاتي) وهو في صدد تقديم الشخصية بمقطع واحد فينتقل من المنظور الذاتي إلى المنظور الموضوعي بسلاسة ولطف وهما يعبران تعبيراً حياً عن الشخصية واحساساتها، فهذا عبد الرحمن يلقي باللوم والتقريع على نفسه يوم أحس أنه هم أن يخطيء في جنب الله تعالى ويرتكب أثماً، فعكف على ذاته مناجياً بحوار داخلي (مونولوج) وبمنظور ذاتي داخلي، ومن ثم تنتقل الرؤية السردية إلى المنظور الموضوعي، ويتكامل المنظوران من أجل رسم الشخصية وتقديمها وكما يتضح في هذا النص: "ويل لي: أشتيهت أن أضع فمي على فمها؟ أشتيهت الحرام؟ أشتيهت الفسوق والاثم، أهذا أنت يا عبد الرحمن؟ أو قد بلغ الشيطان منك هذا المبلغ. حتى تقول لجارية لاحق لك فيها إنك تشتهي أن تضع فمك على فمها؟ ماذا تركت للشيطان بعد هذا؟ وماذا تخشى من الاثم والفسوق بعده؟ سبحان الله كيف وقع هذا منه ولم ينفطر قلبه ندماً على ما فرط في جنب الله، ولم تبك عيناه دماً؟ لقد كان حسبه أن يمر مادون هذا بخاطره ليقشعر جلده جسمه من خوف الله، وذهب عقب ذلك إلى المسجد الحرام ليمثل أمام ربه عند بيته المحرم، كأن لم يأت أمراً إذا؟" ⁽²⁾.

(1) سلامة القس، على لحد بالكثير، 42 ومابعدها.

(2) سلامة القس، 100.

لقد كرس المؤلف في رسمه لهذه الشخصية منظورين نفسيين في موضع واحد فبدأ بمنظور ذاتي داخلي ومن ثم منظور موضوعي داخلي واختتمه بمنظور موضوعي خارجي سعياً منه إلى إضائه أبعاد الشخصية كافة عبر تنوع الرؤيات السردية.

إذا كان المنظور الموضوعي بنوعيه هو المهيمن على الرؤية السردية في الرواية التاريخية العربية، فقد شكلت روايتان تأريختان انزياحاً عن هذا الرأي، يوم اختار لهما مؤلفيهما منظوراً ذاتياً. أول هاتين الروائيتين رواية (سنوحي: محمد عوض محمد)، التي تدور حول شخصية مركزية واحدة هي سنوحي، بطل الرواية وراويها، فهو إذاً، من نوع الراوي المشارك⁽¹⁾، مما أفضى إلى ظهور وجهة نظر ذاتية جعلت الرؤية السردية للشخصيات (بؤرة السرد) محددة بمنظور (سنوحي) الذاتي وباستعمال ضمير (أنا) على المستوى التعبيري، فسنوحي الراوي والبطل يقوم بتقديم نفسه والشخصيات المشاركة الأخرى بمنظوره فيفتتح السرد بـ " أنا سنوحي بن سنوحي، أمير الدولة ووزير الملك. ومدير ممتلكات العرش في آسيا، إلى غير ذلك من الالتفات الباهرة التي لا أريد أن أثبتها، كلها، لكيلا اضيع الوقت والمداد فيما لاغناء فيه ..."⁽²⁾. وبالمنظور نفسه ينتهي السرد " ... وهكذا يا أبنائي على مر السنين والحقب عاد جدكم سنوحي من غربته."⁽³⁾ ومن وجهة نظر ذاتية يقوم الراوي المشارك بتقديم الشخصيات الأخرى، من ذلك تقديمه لشخصيات ثانوية مثل (أميني) (والشاعر يونس) (ابو سنوحي) كما في هذا المقطع مثلاً: " قلت أن أميني كان يحلوه أن يجلس على عرشه، وسط وزرائه وحاشيته، ينصت إلى بعض الشعراء ... وإنني، مع قلة اكتراثي بطائفة الشعراء، لا بد لي أن استثنى منها، على

(1) الراوي المشارك: وهو أن يكون أحد شخصيات الرواية بطلاً وراويًا في الوقت نفسه.

(2) سنوحي، محمد عوض محمد، 5.

(3) سنوحي، 148.

الأقل، واحداً. لم يكن شاعراً عظيماً فحسب بل صديقاً كريماً ورجلاً كامل الرجلوة. ذلك الرجل هو يونس، الشاعر الأمير الذي كنت اتلف شوقاً لرؤيته ...“(1).

أما في رواية محمد فريد ابي حديد (جحا في جانبولاذ) التي تمثل الرواية الثانية من الروايات التي يحضر فيها المنظور الذاتي حضوراً واسعاً، فإن الروائي لجأ إليه على افتراض مؤداه أن الشخصية تعاني من أزمة نفسية حادة، وبذا يكون منظورها الذاتي - أي الشخصية - أكثر كشفاً ومباشرة في الإفصاح عن مكوناتها ومعاناتها مما جعل معظم الروايات السردية للشخصية تتعلق بمنظور ذاتي من ذلك هذا المقطع الذي تصف فيه الشخصية نفسها من منظورها الذاتي الداخلي وتوضح فيه معاناتها وعذاباتها ...“(2). ماعدا هاتين الروايتين لم نعر على حضور مستقل للمنظور الذاتي، وقد نجده مشاركاً للرؤى السردية الأخرى، ولاسيما المنظور الموضوعي الذي طغى استعماله على معظم الروايات التاريخية العربية، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الشكل السردية التاريخي الذي يهتم كثيراً بالموضوعات والمضامين والاحداث وهذا الأمر، بطبيعة الحال، يحتاج إلى رؤية سردية موسعة (موضوعية)، أي أن الكاميرا تكون خلف الاحداث، اذا استعرنا التعبير السينمائي، لتستوعب هذه الحركة الواسعة والاحداث الجسام، في حين أن المنظور الذاتي يتناسب كثيراً مع الروايات التي تعاني شخصياتها من ازيمات نفسية حادة، أو ان يكون تركيزها أحادي الجانب بحيث تهتم بالشخصية دون الاحداث.

يبدو ان ظهور الشخصية بالاعتماد على منظور نفسي واحد قد يؤدي إلى بعض التشويش والإضطراب في مستوى بناء الشخصية وتقدمها، لأن الشكل الاحادي للرؤية السردية قد يتفق مع وصف الشخصية وعرضها في حالة وهبة معينة ولايتفق معها في الاحوال جميعاً، فمثلاً أن المنظور الموضوعي للمستوى

(1) سنوحي، 29.

(2) ينظر: رواية جحا في جلابولاذ، مصد فريد ابو حديد، 155.

النفسي لا يكون متناسباً في بيان الحالة النفسية للشخصية وحواراتها مع نفسها (المونولوج) لسبب أن المنظور الذاتي للشخصية اقدر على اىصال المحتوى النفسي واستبطان الوعي. لهذا كله فان الروائيين وعيا منهم بهذه العلاقة بين المنظور والمادة الموصوفة فتراهم يراوحون بين استعمال هذين المنظورين النفسيين تبعاً لما يروته مناسباً ومتفقاً مع طبيعة الشخصية ووصفها داخل الرواية، وهذا الجانب المهم ما لم تراعهِ رواية (إلى غرناطة) لهاشم دفتر دار عندما التزمت بمنظور موضوعي، في أغلب الاحوال، التي قدمت فيها الشخصية، فهي تقدم الوصف الخارجي للشخصية بالمنظور ذاته الذي تقدم فيه المحتوى النفسي من دون ان تسعى إلى تحقيق التوازن المطلوب بين ما يوصف من الشخصية ووجهة النظر التي تقدم عبرها، يتضح لنا ذلك عبر المثال الذي يمثل وصفاً داخلياً للبعد النفسي لشخصية وائل من قبل راوٍ موضوعي خارجي، بدا فيه تدخل الراوي في وصفه لهذه الشخصية مقحماً فكان من الانفع ان يفسح المجال للشخصية للتعبير عن ذاتها بمنظورها الذاتي بوصفها هي صاحبة الشأن، بيد أن شيئاً من هذا لم يحصل وقدم البعد النفسي بمنظور موضوعي خارجي، وبرؤية من الخلف وعلى هذا النحو: " هو الآن سعيد بهذه العجيبة، سعيد لانه استطاع بفصل جزأته أن يشاهد افتن مافي الحياة من زينة ... ولكنه على الرغم منه بدأ يحس بالمخاوف تتسرب إلى قلبه شيئاً فشيئاً، مخاوف هو ينكر بواعثها النفسية أية تكون ..."⁽¹⁾. وفي مقطع آخر يقدم لنا البعد النفسي لشخصية (ابنة الامير) وبالطريقة نفسها، حيث يعمد إلى استعمال منظور موضوعي في عرضه للشخصية من دون أن يجعل لوجهة نظر أخرى تشاركها في عملية التقديم، " وكانت ادنى الحجرات إلى السطح حجرة ابنة الامير، وابنة الامير فتاة غريبة في وحشتها من الناس وانسها بالوحدة والهدوء، انساً يملأ ما بين جناحيها حكمة وإيماناً وشعراً، وانسانيتها عالية تؤثر البر، وتأسو

(1) إلى غرناطة، هاشم دفتر دار، 35.

الجراح، وعواطفها محشوة باطيااف الخلود... (1) وعلى هذا المنوال راح هاشم دفتر دار يقدم شخصياته الأخرى على وفق رؤية سردية محددة ولعل هذه سمة تشترك فيها غالبية الروايات التاريخية العربية. وتظل عملية تعدد المنظور وخصوصاً المنظور على المستوى النفسي عملية غاية في الأهمية إذا كنا نريد بناء شخصيات مميزة.

ب- الشخصية وعلاقتها بالحدث:

يرتبط الحدث الروائي ارتباطاً وثيقاً بالشخصية، فهي التي تسيره وتحركه وتبعث فيه الحياة، وتعمل على تطويره تدريجياً عبر تفاعلها معه. (2) وبالمقابل فإن الحدث نفسه بطبيعة اتصاله الوثيق بالشخصية وتفاعله معها " يظهر الأبعاد الداخلية لها من جانب ويحدد سلوكها من جانب آخر، فقد يكون سلوكها إيجابياً تجاهه وقد يكون سلبياً، وهذا يسهم بحد ذاته في تعريفنا - نحن القراء - لنوازعها وميولها الخاصة بها، أن كلا العنصرين يكمل الآخر، ويساعده على التجلي والوضوح. (3). وفي الرواية على نحو عام، والتاريخية، خصوصاً، يتوقف نجاح الروائيين فناً على الكيفية التي يستطيعون بها ربط الأحداث التاريخية بالشخصيات وتقديمها من دون أن يطمح الحدث التاريخي اقحاماً قسرياً في سرده " ولاشك أن احسن توزيع للأحداث التاريخية، واطهار مغزاها، واستبطان أثارها يكون ادعى إلى الاعجاب واقرب إلى النجاح اذا. ما حاول ان يربط اشخاص للقصة بالاحداث، ويحاول ايضاً أن يلجأ إلى التتويج في سرده التاريخي، كأن يدس في الحوار الجاري بين الاشخاص بعض الحقائق، او يدع الاشخاص نفسها تعبر عن التاريخ وترسم صورة صادقة له بطريقة غير مباشرة. ومن الخطأ أن تكتب صفحات طويلة مليئة بالتاريخ

(1) إلى غرناطة، 55.

(2) الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، 127.

(3) الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ 147.

الخالص، لان ذلك يجعل من القصة كتاب تأريخ⁽¹⁾. والحدث على نحو عام، وفي الرواية التاريخية على نحو خاص، "ليس شيئاً في التاريخ، إلا اذا كان معه ناسه فهو بهم تأريخ واذا تجردت الحادثة من محدثها فما هي بشيء وليس فيها عظة ولا معتبرة⁽²⁾". غير هذا الارتباط الصميمي بين الشخصية والحدث وعلاقة التفاعل التي بينهما. هل استطاعت الرواية التاريخية العربية - بعد ذلك كله - أن تستوعب هذه العلاقة؟ وكيف أثرت الشخصية في الحدث الروائي التاريخي وتأثرت به؟ ومن ثم كيف استطاع الروائي التاريخي العربي ربط الاحداث التاريخية بالشخصيات وتوظيف هذه العلاقة في سردها؟.

تفاوت الروائيون التاريخيون، بفعل عوامل شتى، في ادراك علاقة الشخصية بالحدث، والغالب الاعم، منهم كتب روايات تتم عن وعي بهذه المهمة الفنية، وبرز هؤلاء الروائيون محمد فريد أبو حديد، ففي أول رواياته (زنوبيا) بدا التفاعل واضحاً بين الشخصية والاحداث، حيث اسهم الحدث على نحو مباشر في إبراز الأبعاد النفسية للشخصية المركزية زنوبيا وجعل منها شخصية نامية متطورة تتفاعل مع الاحداث تفاعلاً مثمراً، فبفعل الحرب التي يخوضها (اذينه) زوجها ضد الفرس والروم، وهي الحدث الرئيس في هذه الرواية، تتكشف لنا الابعاد النفسية لشخصية (زنوبيا) وصراعاتها الفكرية التي لا تثبت على حال، فتبدو لنا تارة شخصية طموحة تحب الشهرة والمجد، ولكن سرعان ما يتبدد هذا الطموح عندما تثير الحرب في نفسها مشاعر القلق والخوف على زوجها (اذينه)، وعند عودة زوجها سالماً تغمرها الفرحة مجدداً وتعود إلى أحلامها وطموحاتها. ولكن هذا الشعور لم يدم طويلاً، لأن زوجها تغير سلوكه ازاءها فقد دفعته، نشوة النصر إلى حياة اللهو والملذات وانغمس في حب (شهنار) زوجة سابور الاسيرة، وجرححت

(1) اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، المقدمة 5.

(2) الرواية التاريخية في الأدب العربي، 125.

زنوبيا في كبرياتها.⁽¹⁾ وعلى هذا النحو تتفاعل الشخصيات في هذه الرواية مع الاحداث سلباً وإيجاباً ولاسيما (زنوبيا) التي تترك الاحداث عليها تأثيرها المباشر فبفعل تصاعد الحدث ايضاً وبعد موت (اينيه) تثار عاطفة زنوبيا الزوجة والحببية من قبله مرة أخرى، ولكنها حركة طارئة لاتلبث أن تنطفئ، فقلب زنوبيا الذي أدمته الخيانة لم يعد فيه مكان للشفقة⁽²⁾.

وعندما تنصب زنوبيا نفسها ملكة على تدمر تتحول تلك الطاقة العاطفية، التي كان قد أصابها الجفاف، إلى طاقة جديدة من نوع آخر تتعطش للمجد والقوة والعنف، فإذا هي تسير جيوشها إلى مصر وتضمها إلى مملكتها مع بلدان أخرى تقطعها من جسم الدولة الرومانية الام.⁽³⁾ وهكذا عبر علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معه قدمت لنا شخصية (زنوبيا) في أكثر من بعد فهي تارة عاطفية مستسلمة، أو طموحة حاملة وأخرى قوية تقود الجيوش، وتحصد الانتصارات. وبالقدر الذي تأثرت الشخصية بالحدث فإنها أثرت فيه ايضاً فأننا نجد ثمة توازٍ بين الشخصية والحدث أسهم في تحديد نهاية الرواية فعندما زحف (اورلبان) بجوده في خاتمة الرواية ليحطم زنوبيا ومملكتها، فإن زنوبيا كانت قد حطمت نفسها أو تحطمت ذهنياً وعاطفياً بل وإخلاقياً، فمأساة تدمر - المدينة العظيمة - ليست في حقيقة الأمر إلا نهاية طبيعية وتعبيراً مادياً محسوساً عن مأساة داخلية عاشتها الشخصية زنوبيا منذ زمن طويل لم تنته فيها إلى حل⁽⁴⁾.

يبدو أن قيمة هذه الرواية تتبع من خلال التفاعل بين الشخصية والحدث وتركيزها على المشكلة أو الموقف الانساني، وفي تصويرها العفوي غير المباشر

(1) ينظر: زنوبيا، محمد فريد أبو حديد، 55.

(2) ينظر: زنوبيا، 67، 103، 109.

(3) ينظر: زنوبيا، 37.

(4) ينظر: زنوبيا، محمد فريد أبو حديد، 106.

للعصر، وفي تفسيرها العاطفي لاحداث التاريخ.⁽¹⁾ وفي اهتمامها المباشر بالشخصية وهي تنمو جنباً إلى جنب مع حركة الاحداث الروائية. إن الصياغة الفنية المتعلقة بارتباط الشخصية بالحدث في رواية زنبوبيا تتكرر - مع اختلاف في المجال التاريخي وتباين في درجة التأزم النفسي وفي طبيعة الموضوع - في روايات أبي حديد جميعاً ففي روايتي (المهلهل سيد ربيعة والملك الظليل امرؤ القيس) نلمس جانباً من المجتمع القبلي الجاهلي واحداثه التاريخية ينعكس في قصة بطلين من أبطاله هما: المهلهل وهو يطالب بدم أخيه كليب من قبيلة بكر وامرؤ القيس وهو يطالب بدم أبيه حجر من بني اسد. وبنت علاقة هاتين الشخصيتين منذ البداية علاقة فعالة، فامرؤ القيس كما تصوره الرواية شخصية عابثة ماجنة لاهية لاهم له إلا شرب الخمر ومعاشرة النساء ومغازلتهم.⁽²⁾ ويعد حدث مقتل أبيه (حجر) غيرت شخصيته تغيراً تاماً، فصار لايهمه شئ إلا ادراك الثأر والظفر بقاتل أبيه حتى ولو كانت حياته ثمناً لذلك، وبالفعل فقد مات امرؤ القيس وهو في سبيل تحقيق غايته، وكشفت لنا علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معها جانباً من عادات المجتمع القبلي قبل الإسلام متمثلة بشخصية امرؤ القيس الذي تحول بفعل الحدث من شخصية عابثة لاهية إلى شخصية نائرة، ذات عزم وقوة بسبب تأصل عادة الثأر في نفسه ووجدانه، كما يخبرنا هو بالتحول الذي طرأ على حياته: " ضيعني صغيراً ثم حملني دمه كبيراً ! لقد علمت يا أبا الجون أنني كنت فتى لا أجد لثني إلا في الصيد والخمر والنساء، الا لقد آليت على نفسي أن لا اصيد صيداً ولا اشرب خمراً ولا أقرب امرأة حتى اشتقي بادراك الثأر للملك الهمام...".⁽³⁾

هذا وقد فجر حدث مقتل حجر دواخل شخصية امرؤ القيس ونفسيته وكشف عما يعتمل في مكنونه من مشاعر واحاسيس بازاء أبيه، وماضيه، وذكرياته،

(1) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 55.

(2) ينظر: محمد فريد أبو حديد، 70.

(3) ينظر: الملك للظليل "امرؤ القيس"، محمد فريد أبو حديد، 83.

وماكان لهذه الابعاد الخاصة بالشخصية ان تقدم فنياً لو لا تأثير الحدث في الشخصية وتفاعله معها، على نحو ظهرت فيه شخصية أمري القيس شخصية حية ونامية تتفاعل سلباً وإيجاباً مع الاحداث، فما للذكريات والآلام التي عصفت بنفسه إلا استجابة طبيعية لواقع خارجي تمثل بمقتل أبيه الذي ترك في وجدانه أثراً عميقاً، وبدد النوم من عينيه واسلمه خياله إلى " ذكريات ماضى من أيامه، كأنما هي حلم متصل، مرت به ذكريات أبيه، ولقى من حبه تارة، ومن عنفه تارة أخرى، ومرت به ذكريات يوم دارة جلجل... فكانت حياته مع النساء سلسلة من الامل والخيبة... ثم مرت به ذكريات تشرده مع أصحابه من الصعاليك والمجان، وصيده ولهوه وشربه وانشاده الاشعار⁽¹⁾.

أما رواية (عنتره بن شداد) فقد اهتمت اهتماماً واسعاً بالشخصية عبر التركيز على شخصية (عنتره) المركزية وهي تتفاعل مع الاحداث منذ اليوم الأول الذي اختطف فيه أمه إلى أن اصبح فارساً من فرسان بني عبس، وبفضل التلاحم بسين الشخصية والاحداث، انكشفت لنا ابعاد الشخصية (عنتره) وصفاتها، وفُسرَت سلوكه، فعائلة عبلة ترفض عنتره لوضاعة اصله، مما ترك أثراً حاداً في نفسه، وحدث الحرب ايضاً، الذي تعرضت له قبيلة عبس والتي اثبت فيها عنتره شجاعة فائقة اظهرت فيها صفاته البطولة من شجاعة ويسالة وهو يدافع عن قبيلة عبس، ومن الملاحظ أن المؤلف لايعمد إلى وصف الصفات الجسدية المادية لعنتره وصفاً مباشرة، بل يركز على فعل الشخصية في الحدث، ومن ثم فهو لا يصف لنا ملامح عنتره الجسدية بل يصف فعله البطولي من خلال الحدث، وفي هذا تتفاعل الشخصية مع الاحداث تفاعلاً مثمرأ يخدم الهدف الفني فيها، كما في هذا النص الذي تبدو فيه شخصية عنتره من خلال الفعل البطولي: " فصاح شداد وهو يهز فرسه، ويك عنتره بن شداد، انما العبد من يقول لك منذ اليوم غير هذا. فاندفع عنتره في أثره حتى صار بازائه، ثم هز فرسه الأجر فسبق كأنه طير سابح في

(1) الملك الضليل، 65.

الهواء... ثم اهوى على المقاتلين من فرسان طي في حلق منحدرأ كأنه صخرة تتدهدى من قمة جبل، فكان يضرب العدو حيناً بسيفه الذي في يمينه، ويطعنه حيناً برمح الذي في يساره...⁽¹⁾ وحالة الترابط بين الشخصية والحدث سمة غالبية على روايات أبي حديد جميعاً، وتتم عن وعي ودراسة كبيرين من قبل الكاتب لاهمية هذه العلاقة⁽²⁾.

أما في رواية (كفاح طيبة، 1944: نجيب محفوظ) فتبدأ علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معه منذ البداية حيث يصف الراوي الأبعاد المادية والجسدية، للشخصيات بما ينسجم وطبيعة الأحداث التي تقوم بها، فالمصريون سمر الوجوه نحيفو الاجسام، نظراتهم تتم عن نكاء وفطنة يعمل اغلبهم في الزراعة.⁽³⁾ لذا فأنهم محبوبون للسلام والحرية طيبون مسالمون. أما اعداؤهم الهكسوس فان ملامحهم الخارجية تفصح عن نواياهم، فهم اقوياء برابرة متجهمون، بيض الوجوه لا تعرف الابتسامة إلى شفاههم طريق، لذلك فأنهم عدوانيون يحبون الحرب والخراب والتدمير.⁽⁴⁾ ومثلما استثمر الكاتب البعد المادي لشخصياته في تحديد طبيعة الحدث الروائي وارهص به فإنه استثمر البعد النفسي لها أيضاً في تقديم الأحداث التاريخية على نحو غير مباشر، ومن دون أن يتدخل تدخلأ قسراً مباشراً في عرضها، حيث ترك مهمة تقديم الحدث (الحرب) لشخصية فرعون عبر مناجاتها للرب في حالة تأزمها، فتتعرف على الحرب واطراف النزاع فيها وموقف المصريين واستعدادهم. ذلك كله يظهر من منظور الشخصية الذاتي وعبر رؤيتها ومجالها، ومن ثم فإن البعد النفسي لفرعون لا يوصف باعتباطاً بل لخدمة الهدف الفني وتقديم صورة حية للأحداث التاريخية وهي تتلون بمشاعر الشخصية وانطباعاتها وكما في مناجاة فرعون لربه التي تقدم لحدث مرتبطاً برؤية الشخصية ومنظورها الذاتي:

(1) عطرة بن شداد، محمد فريد أبو حديد، 84 ولاحدها.

(2) ينظر: رواية الوعاء المروي، والمهلل سيد ربيعة، محمد فريد أبو حديد.

(3) ينظر: كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 215.

(4) كفاح طيبة، 223.

"أيها الرب المعبود، رب طيبة المجيدة، ورب أرباب النيل، هبني من لَدُنكَ رحمة وقوة، فإنني اليوم أتعرض لتبعة خطيرة، إن لم تُشدد فيها ازري عييت دونها، هي الدفاع عن طيبة، وقتال عدوك وعدونا الذي سقط علينا من صحراء الشمال في جموع همجية خربت ديارنا، وانلت اعناق قومنا ... هبني معونتك اصد جيوشهم وأطارد قلوبهم واطهر الوادي من قوتهم الغاشمة فلا يحكمه إلا ابناؤك السمر ولا يذكر فيه إلا اسمك." (1) وحين تتطور أحداث الحرب وتتفاقم فأنها تعرض أيضاً عبر وعي شخصية فرعون ومنظورها وعلى صورة مناجاة يبدو فيها التفاعل واضحاً بين الشخصية والحدث، فعند اقتراب المعسكرين المتحاربين من بعضهما يتضرع فرعون لربه بالدعاء " أيها الرب المعبود اقضي لنا الغلبة على هذه العقبة، وانصر أبنائك المؤمنين، فلئن تخذلهم اليوم لن يذكر اسمك" (2).

وتتضح فعالية الشخصية في رواية (قطر الندى 1945) للعريان في كونها المحرك الفعلي للأحداث التاريخية حين صور كاتبها حقبة تحول تأريخي للدولة الطولونية من خلال عرض حياة شخصية بارزة فيها هي شخصية أحمد بن طولون، الذي يتتبع المؤلف عبر حياته، نشأة الدولة الطولونية وبناءها وعفة ابن طولون وعد له، واستقلاله بمصر، ومن ثم افلاس دولته بسبب الاسراف ونهايتها مع قرب أجله وموته، لتكون نهاية الأحداث مع نهاية حياة هذه الشخصية تأكيداً على ارتباط الشخصية وتفاعلها مع الحدث، فالأحداث التاريخية الجسام التي حلت بالدولة الطولونية منذ نشأتها يعود إلى شخصية (ابن طولون) فهي تقوى بقوته وتضعف بضعفه وهي لا تخرج، أي الأحداث، عن مجال الشخصية وارتباطها، فهو

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 32.

(2) كفاح طيبة، 133. ربما تأثر الكاتب من ناحية الأسلوب، ومناسبة الدعاء، وتقارب الموقفين، بدعاء الرسول ﷺ واسلوبة في يوم معركة بدر وهو يناجي الله عز وجل في نصرة المؤمنين على المشركين. لما رأى الرسول ﷺ كثرتهم وقلة المسلمين وهائم قال ﷺ "اللهم انجز لي ما وعدتني، اللهم إني أشدك عهدك ووعدك، اللهم إن تهلك هذه العصابة اليوم لا تعبر ...".

الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، فضيلة الشيخ صغي الرحمن المباركفوري، 157.

يصف الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية لمصر آنذاك على هذا النحو الذي يبرز فيه التركيز على الشخصية وارتباطها بالاحداث: "عرف ابن طولون مايدبر له فأعد عدته للدفاع، واتخذ جيشاً فيه مائة فارس وما لا يحصى من الرجال وعديد من سفن الغزو وعتاد الحرب في البر والبحر، وارضى طموح المصريين بما انشأ من المصانع والدور والقصور، وزين حاضرتة زينة بياهي بها حواضر الملوك ووثق اصرتة بالشعب بما زاد من احبائه، وجلس للعمامة يستمع إلى مظالمهم... ورصد الاموال العظيمة لا صطناع الاولياء من حاشية الخليفة ومن يلوذ به، وحدث صبراً بينه وبين الخليفة المعتمد...."⁽¹⁾.

أما رواية (برق الليل 1961: البشير خريف)، فقد صور مؤلفها شخصياته بطريقة صيرت وجودها في عالم الرواية وجوداً مقنعاً، إذ جعلها ترتبط في اقوالها وافعالها ومواقفها بالحقبة التاريخية التي جرت فيها احداث الرواية، وبالمقابل فأن الاحداث الرئيسة في هذه الرواية كشفت عن طبيعة الشخصية واسهمت على نحو غير مباشر في تحديد صفاتها وابعادها، فالسرد منذ البداية يحدد طبيعة شخصية (خير الدين) الشجاعة والحكمة عبر حدثين منفصلين الأول حدث وصول الاسطول الأسباني إلى تونس واستخفافه بالأسبان قائلاً للتونسيين: "لو قدموا حقاً (أي النصراري) فهم يظنون أن وجودي هاهنا وهما، سأخرج اليهم وعندها ترون غلاتطهم في البحر شذر منر"⁽²⁾ وهذا الحدث ينم عن قوة خير الدين وشجاعته وفي المعركة الحاسمة والأخيرة ادرك، خير الدين، بحنكته، أنه لا فترة له على صد هجوم الأسبان والأسرى المتمردين فـ (ألقى بأوامره لجنده فأنجزوا حركة لولبية في سرعة ونظام، وانطلقوا من واد العلجية مغربين فلم تغب عنهم الشمس ذلك النهار إلا وهم معسكرون بثيرسق."⁽³⁾ وبهذا فقد أبان الكاتب بعداً آخر من أبعاد

(1) قطر الندى، محمد سعيد العريان، 23 ومابعدا، وينظر: 36، 37، 59، 67، 90.

(2) برق الليل، البشير خريف، 133.

(3) برق الليل، 23.

شخصية خير الدين وعن طريق الحدث من دون أن يقدمها تقديماً مباشراً تقريرياً. وابت هذه الشخصية مرتبطة بالحدث التاريخي أيما ارتباط، وعلى هذا النحو قدم لنا البشير خريف شخصية ثانوية هي شخصية (علي القرطاس) حيث استعان بالسرد (الحدث) في تبيان طبيعة هذه الشخصية، ففي حدث هرب (برق الليل) واختلاطه بالجنود الاتراك " لاحظ ضابطاً مترمة لا اناقة في عمامته بل هي تغم رأسه كأنها تستر عيياً. ⁽¹⁾ فغافله (برق الليل) وانتزع عمامته وأذلك (اغتاظ الضابط ودخل في سورة من الغضب الشديد، فاصلح عمامته. واخذ سوطاً وعلاه ضرباً مبرحاً فضجت النظارة، وانكروا هذه القوة ولكن لم يجسر أحد.؟ على تجنته ⁽²⁾ وعن طريق هذه الاحداث المتوالية أبرز الكاتب صفات علي القرطاس فقد ظهر أنه شرس، يخفي عيياً جسيماً وله قوة جعلت الحاضرين لا يجرؤون على منعه من ضرب برق الليل، وعندما تشابك التونسيون مع الاتراك عين خير الدين هذا الضابط علي القرطاس بالذات لقتالهم فـ " خاض احوال الحرب في نحوه وبلاء عجيب. ⁽³⁾ وهكذا تشترك هذه الاحداث والمواقف جميعاً في ابراز قوة هذا الضابط وبطشه، فهو الذي اطلق النار على التونسيين وأمر جنوده بأن يفعلوا مثله. وبهذه الطريقة نفسها وعبر تفاعل الشخصية مع الحدث قدم الكاتب شخصياته بطريقة فنية أستغل فيها سرد الاحداث التاريخية من أجل تصوير نماذج من الشخصيات عاشت في ذلك الاطار التاريخي، وفكرت وتأثرت ووقفت مواقف توهمنا بأنها شخصيات حقيقية، وتلك هي غاية الصديق الفني في الرواية التاريخية. ⁽⁴⁾

(1) برق الليل، البشير خريف، 11.

(2) برق الليل. 65.

(3) برق الليل، 55.

(4) ينظر: الكتابة القصصية عند البشير خريف، فوزي لزمري، 186.

وتتضح علاقة الشخصية بالحدث من خلال التأثير الذي تفرضه لاهداث في عملية تحديد نمط الشخصية الروائية، اذ اسهمت الاحداث في تقديم شخصيات نامية ومتطورة منها شخصية (ريم) التي تحولت من وضعية امرأة خاضعة مستعبدة إلى امرأة عاشقة طليقة حرة تخلصت من سلبيتها وقيدوها التي كانت تكبلها، فبعد أن فارقتها زوجها لاداء فريضة الحج شعرت بنوع من الحرية وبدأت تصعد إلى السطح " وأخذتها رهبة من سعة الدنيا ثم اغرى ربيع الطبيعة ربيع عمرها فأخذتها نشوة..."(1) وفي ذات ليلة رأت وجهاً آخر من الحياة، رأت برق الليل راقصاً وتمتعت بجمال نغماته، وراقها جمال العالم الخارجي، ولم ترض ريم بعد عودة زوجها برتابه حياتها السابقة فتجرات ذات ليلة على العودة إلى السطح لمشاهدة برق الليل فضربها زوجها وطلقها.(2) وبفعل تأثير الحدث على الشخصية وتفاعله معها قدمت هذه الشخصية نامية متطورة، أما الشخصيات الأخرى التي لم تربطها صلات مباشرة وقوية بالحدث فظلت شخصيات جاهزة لا تنتم بحوية وحركة داخل الرواية شأنها شأن الشخصيات النامية. ومثلما كان الحدث عاملاً مهماً في بناء شخصيات معينة في الرواية التاريخية العربية، كما مثلنا، فإنه في الوقت نفسه كان حيادياً في ارتباطه وبنائه لشخصيات أخرى بحيث لم يرتبط ارتباطاً مباشراً معها ولم يسهم في بنائها واظهار جوانبها المتعددة، وانما ترك ذلك للتقنيات الأخرى، من ذلك تقنية الحوار الداخلي في روايتي الام جحا، وجحا في جانبولاذ لمحمد فريد ابي حديد ورواية سنوحى لمحمد عوض ورواية عهد مضى لداود سلوم، وكان ارتباط الحدث في هذه الروايات ضعيفاً أو قل مفككاً بسبب التركيز على الشخصية ومعاناتها الداخلية، والحدث في هذا النوع من الروايات(3)، يكون

(1) برق الليل، 79.

(2) ينظر: برق الليل، البشير خريف، 105.

(3) تسمى الروايات التي تهتم بالشخصية ونوازعها الداخلية وذاتيتها من دون أن تتطوي على حدث رئيس بـ (رواية للشخصية) ويمكن أن تصنف هذه الروايات تجاوزاً ضمن هذا الجنس (رواية للشخصية).

دوره هامشياً أو عرضياً فنظره فاحصة لرواية من هذه الروايات ولتكن رواية عهد مضى⁽¹⁾، مثلاً نجد أنها لا تتطوي على حدث مركزي تلتف حوله شخصياتها وتتفاعل معه تفاعلاً مثيراً بناءً وإنما تلمس أحداثاً بسيطة وهامشية لاتشكل خطاً حدثياً مستمراً على امتداد صفحاتها، والخيط الرابط لهذه الأحداث الشخصية المركزية فيها. والرواية تغلب عليها الأفكار والتداعيات ولا تحظى الأحداث بأهتمام كبير من قبل الراوي، لذلك فإن هذه الشخصيات تظهر وتتشكل سردياً من خلال تقنيات روائية آخر مثل الحوار والمرد من ذلك هذا المشهد الذي يستعين فيه الروائي بالسرد في بناء الشخصية وعبر التركيز على ماضيها وصفاتها الجسدية:

”أدار فكره في ماضيه وحاضره وتذكر أن أمه مانت من الخوف قبل أن يؤخذ إلى المعبد وابوه قتل لكي يدعي الكهنه أن يونس من أبناء الالهة ...

اطال مع نفسه الحديث في ذلك وذهب مذاهب شتى ونسى موقعه من بابل وكان النسيم الهادئ يداعب شعره الاسود المتناثر كأنه عقارب متخاصمة ولكنه لم ينتبه لنعومته ورقته وهو ينساب على صدغيه انسياً حلواً يهدي النفوس⁽²⁾.”

ج- الشخصية وعلاقتها بالعنوان:

يعد العنوان وحدة من وحدات العمل الأدبي، وبنية أساسية من بنياته غير المنفصلة عن أبنية الرواية الأخرى، فهو بمثابة بنية صغرى تعمل في حيز بنية أكبر منها وهي النص. والعنوان لا يعمل في استقلال عن نصه، ولا ينظر إليه خارج سياق النص فيتم اختياره وتسميته في ضوء علاقته وارتباطه بالنص، فقد يستمد العنوان تسميته من الفكرة العامة للنص أي من الموضوع الذي تضمه الرواية، كما في رواية الغثيان لمارتر، والغريب لكامو والجريمة والعقاب لدوستوفسكي، وروايتي للشحاذ والطريق لنجيب محفوظ، وقد يستمد العنوان تسميته

(1) لقد ذكرنا أمثلة عن هذه الروايات في غير موضع من الكتاب.

(2) عهد مضى، داود ملو، 45.

ويتم اختياره من العنصر البارز والمهيمن في النص، فالرواية التي تهتم بالشخصية مثلاً غالباً ما تتخذ لها عنواناً من اسم الشخصية المركزية المحورية فيها كرواية فلوبيير (مدام بوفاري) التي أتخذت لها عنواناً من اسم الشخصية المركزية (إيما مدام وبفاري) و (الأب جوريو) بلزلك ورواية جلال خالد لمحمود أحمد السيد و(رواية وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا. وقد يتم اختيار العنوان من هيمنة عنصري الزمان والمكان، كما في روايتي زقاق المدق وخان الخليلي لنجيب محفوظ⁽¹⁾ اذن فـ "كتاب الرواية يختارون عنوان رواياتهم من منطق البناء الداخلي لها."⁽²⁾ إلا أن منطق لاختيار هذا لايمثل اساساً ثابتاً مادام الامر يتعلق برؤية الكاتب الابداعية، فقد تكون ثمة هيمنة لعنصر أو مكون روائي في النص ومع هذا لاتتخذ الرواية لها عنواناً يشير إلى هيمنة ذلك العنصر، وقد يحدث العكس ويكون العنوان مرتبطاً بعنصر من العناصر البنائية إلا أن هذا العنصر لا يشكل هيمنة وحضوراً في النص الروائي يفوق بهما أبنية الرواية الأخرى، إذ أن العنوانات التي تتطوي على (اسم الشخصية) في الروايات التاريخية العربية، مثلاً، لاتعني هيمنة هذا العنصر على العناصر الروائية الأخرى في الاحوال جميعاً، ومع هذا وجدنا حضوراً بارزاً للشخصية في العنوان، فاغلب الروايات التاريخية سواء أهتمت بالشخصية أو لم تهتم أختارت لها عنواناً يحمل اسم شخصية تاريخية أو متخيلة، واذا كان الحضور الواسع للشخصية لايمثل سبباً كافياً، لان تختار الرواية التاريخية

(1) (العنوان في النص القصصي - الاختيار)، محمود عبدالوهاب، 58، أفاق عربية، مارس، العدد (5)

للسنة التاسعة عشر 1994.

(2) المصدر نفسه، 59.

العنوان من البنى التي لم تحظ بالدراسة كفاية في الحقل النقدي السردى، على الرغم من أهميتها، حيث لم نثر على دراسة مستقلة لهذا المكون، ومن الدراسات النادرة جداً عن هذه البنية دراسة محمود عبدالوهاب، ودراسة ثائر عبدالمجيد - البناء الفني للقصة العراقية- ويقسم العنوان إلى: النص على العنوان للموضوعي، العنوان الإيحائي، العنوان المعادل، العنوان الرابط العنوان التشخيصي، العنوان للتويزي.

ينظر: لبناء الفني للقصة القصيرة: ثائر عبدالمجيد.

لنفسها عنواناً يحمل اسم الشخصية، فما هي الاسباب التي ادت إلى أن يتخذ الروائي التاريخي من الشخصية عنواناً لروايته؟ وماهي طبيعة العلاقة بين الشخصية والعنوان؟ ومن ثم ما الاسباب التي جعلت الروائي التاريخي يهتم بالشخصية في العنوان والتمتن،؟ وكيف وظف الشخصية في عنواناته؟.

هذه الأسئلة وغيرها تعد منطلقات في دراستنا للشخصية في ضوء مقاربتها بالعناصر السردية الصغرى، ومنها العنوان.

اتخذت أغلب الروايات التاريخية العربية من الشخصية عنواناً لها أما بصورة اسم علم مفرد صريح مثل (زنوبيا، رادوبيس، طارق بن زياد، سلوحي، سعد بن أبي وقاص) أو قد يحمل العنوان اسم الشخصية ويكون مركباً أو مضافاً، أو موصوفاً، أو مضافاً إلى عبارة تعريفية مثل (احمس بطل الاستقلال، سلامة القيس، المهلهل سيد ربيعة، للملك الضليل، امرؤ القيس، فارس بني حمدان أبو فراس الحمداني، احلام شهرزاد، مرح الوليد، الام جحا، جحا في جانبولاذ، أبو الفوارس عنتر بن شداد، قطر الندى، شجرة الدر، سلمى التغلبية، فاطمة البتول وغيرها). ويمكن أن نصنف نوعاً ثالثاً من العنوانات الشخصية في الرواية التاريخية، وهو عنوان استعاري لا يُذكر فيه الاسم الصريح للشخصية، بل يُذكر اسم معادل له يرتبط بالصفات العامة للشخصية، أو باللقب أو المهنة، أو المنصب ومن أمثلة تلك الروايات (سيدة القصور، الشاعر الطموح، أميرة قرطبة، بنت قسطنطين، عادة العراق، الثائر الاحمر، حمدان قرمط، عادة رشيد وغيرها).

وتباين الروائيون التاريخيون في أسباب ودواعي توظيف الشخصية في عنواناتهم، فمنهم من استغل شهرة العلم التاريخي ليشير به إلى الحقبة التاريخية التي يعالجها، عن طريق حالة اقتران بين اسم الشخصية والاحداث التي عاشتها، وقد يكون عامل الشهرة سبباً كافياً لمنطق الاختيار هذا من دون أن تكون لتلك الشخصية المذكورة حضوراً بارزاً في المتن بحيث يطغى على الشخصيات

المشاركة الأخرى داخل الرواية، فقد يكون عنوان الرواية اسماً لشخصية ثانوية تاريخية في حين تكون الشخصيات الرئيسة شخصيات متخيلة وغير تاريخية، أو شخصيات تاريخية غير معروفة. ومن أمثلة هذه الروايات روايتي معروف الارناؤوط، طارق بن زياد، وفاطمة البتول، حيث أستخدم الكاتب شهرة العلمين ليشير في الأول إلى الحقبة التاريخية أيام الفتح الاسلامي للمغرب العربي، وكيف استطاع المسلمون من فتح بلاد الاندلس بعد معارك عدة، ولايشار إلى اسم العلم العنوان (طارق بن زياد) في الرواية إلا إشارة طفيفة في حين يكون تركيز الراوي على الاحداث الفعلية ودور المسلمين بلا استثناء في عملية الفتح مذكراً بالمصاعب التي لاقوها في جهادهم الروم. وبالطريقة نفسها يشير في العنوان الثاني (فاطمة البتول) إلى حقبة متقدمة من التاريخ الاسلامي من دون أن يكون لهذه الشخصية الدينية المهمة دور فعال في الرواية يوازي حضورها في العنوان ويغطي على أدوار الشخصيات الأخرى، بل تظل احدى الشخصيات الثانوية في الرواية استغلها الكاتب لشهرتها التاريخية ولدالاتها على الاحداث التي يتناولها بالسرد، ومن الروايات الأخرى التي لجأ مؤلفوها إلى الأسلوب نفسه رواية (شجر الدر) لمحمد سعيد العريان التي يدل عنوانها على موضوعة احداثها المتصلة بدولة المماليك والاحداث المرافقة لها، ومثلها رواية (قطر الندى) التي ترمز إلى الحقبة التاريخية المصاحبة لانهايار الدولة الطولونية في مصر، وكذلك رواية (بنات قسطنطين) إلى تدل دلالة واضحة على الفتح العربي للقسطنطينية، ويمكن أن نصطلح على العنوان في هذه الروايات وغيرها من الروايات التي تشاركها بالخصائص نفسها، اسم (العنوان الدلالي)، لأن اسم العلم الموظف في العنوان يرمي وظيفياً وفنياً إلى الإشارة والدلالة على موضوع الرواية والاحداث التاريخية المتصلة بها، ومن ثم أستغلال اسم العلم وشهرته وتوجيهه إلى هذا الهدف. وعلى العكس من منطلق الاختيار المتقدم قد تحظى الشخصية التي تتخذ منها الرواية عنواناً لها بأهتمام بالغ من الروائي يأتي منسجماً مع مايدل عليه العنوان، فمحمد فريد أبو حديد، مثلاً، كتب

عدداً من الروايات التاريخية تحمل عنواناتها أسماء شخصياتها المحورية والأساسية مثل رواياته (زنوبيا، الملك للضليل أمرو القيس، المهلهل سيد ريبة أبو الفوارس، عنزة بن شداد، الام جحاء و جحا في جاتبولاذ)، وقد ادت هذه الشخصيات المستعملة في العنوان دوراً رئيساً مهماً داخل النص جاء متفقاً مع الدلالة العامة التي انطوى عليها العنوان، وبذلك اشار العنوان اشارة صريحة إلى فعالية الشخصية وحضورها في الرواية ويمكن أن نستخدم على هذا العنوان باسم (العنوان التصريحي) وفيه تحظى الشخصية المشار إليها في العنوان بمساحة حضور واسعة من قبل الروائي، فقد عمد محمد أبو حديد عبر رواياته المتقدمة إلى تقديم صورة تاريخية مختزلة من المجتمع القبلي قبل الإسلام وعاداته مجموعة في حياة شخصية محورية واحدة، ففي روايتي امرئ القيس والمهلهل سيد ريبة، مثلاً، عرض لنا قضية الثأر المتمثلة في شخص امرئ القيس وهو يطلب بدم أبيه حجر والمهلهل وهو يبحث عن قاتل أخيه وائل يتضمن ذلك كله وصفاً للعادات والتقاليد، والامر ذاته يتكرر في روايته عنزة بن شداد مع اختلاف في نوع المشكلة والازمة التي تحياها الشخصية فهذه المرة يتناول الكاتب بعداً اجتماعياً آخر من ابعاد المجتمع الجاهلي متجسداً في شخصية (عنزة) وهو يبحث عن الحرية في مجتمع تسوده الفوارق الطبقية. وتحت مصطلح العنوان التصريحي ذاته، وبمنطلق الاختيار العنواني نفسه، تشترك روايات على الجارم مع روايات أبي حديد، مع فارق في الحقبة التاريخية وطبيعة الشخصية، فبدت عرضاً أدبياً لحياة بعض الشعراء الأسلاميين كما في رواياته (فارس بني حمدان) التي تدور حول حياة أبي فراس الحمداني، ورواية (الشاعر الطموح) وهي تتعرض لحياة أبي الطيب المتنبّي ورواية (شاعر ملك) والتي تدور أحداثها حول شخصية المعتمد بن عباد، ومن ثم رواية (مرح الوليد) التي يكرسها لتحليل شخصية الوليد بن يزيد بن عبد الملك وما تعانيه من اضطراب نفسي ونزاع خارجي على الملك. وفي هذه الروايات جميعاً ارتبط العنوان ارتباطاً وثيقاً بهذه الشخصيات بحيث اعطى مؤشراً واضحاً وصريحاً

عن مضمونها ومحورها، وهو الاهتمام بشخصية أدبية، وكذلك بين لنا العنوان المشار إليه صراحة حجم الدور الذي تلعبه الشخصية داخل الرواية ولاسيما أن العنوان التصريحي جاء منسجماً مع حضور الشخصية داخل السرد فكانت هذه الشخصيات شخصيات محورية ومتطورة اتصلت بمجمل عناصر السردية بدءاً من العنوان، حيث مثلت حلقة وصل بين أقطاب الرواية وشخصياتها، وكانت هذه الشخصيات الرئيسة وسيلة طيبة بيد الكاتب التاريخي أستطاع عبرها من يتعرض للاحداث التاريخية ويصفها على نحو غير مباشر بحيث باتت الاحداث التاريخية في رواية (مرح الوليد)، مثلاً، التي دارت حول الصراع على مركز السلطة والسياسة في دولة بني أمية جزءاً من حياة شخصية الوليد وعُرضت بوصفها هماً من هموم هذه الشخصية التاريخية، فلننظر إلى الاوضاع السياسية كيف يقدمها الروائي عبر حديثه عن شخصية الوليد وقضية زواجه بسلمى. " ... ومضت سبعة أيام والعاشقان يتساوقان كؤوس الحب، ويرتشفان رضاب الغرام. وترك الوليد شؤون الدولة تسير كما تريد أن تسير، أو تقف كما تريد أن تقف، وانفرد بحبيبته في ناحية من قصره كما انفرد طائران في وكن، وجعل بينه وبين صخب الحياة وضجيجها والامها ودياساتها، حجاباً مستوراً. لم يخطر بباله تأليب العلويين، ولا مؤامرات العباسيين، ولا تنمر الامويين، ولا تلك الثورات التي أخذت تشتعل في أطراف الدولة، الدنيا عنده سلمى، وكل جميل في هذا الوجود ليس إلا سلمى⁽¹⁾.

ومن الروايات التاريخية الأخرى التي تمثل لهذا اللون من التصنيف العنواني رواية (سنوحي) لمحمد عوض محمد، وطبقاً للهيمنة التي حظيت بها الشخصية داخل النص الروائي التاريخي عند أبي حديد والجارم يكون العنوان قد صرح بالمكانة التي تشغلها الشخصية سلفاً يوم اختيار من اسم الشخصية البطل أو الرئيسة عنواناً. والعامل المشترك بين هذه الروايات يكمن في اختيارها لشخصيات تاريخية معروفة لتكون عنواناً لها. إلا أن منطق الاختيار هذا لا يمثل أساساً ثابتاً وخصوصاً

(1) مرح الوليد، علي الجارم، 113 وينظر: 33، 55، 67.

إذا عرفنا أن هناك روايات تاريخية عربية أخذت من الشخصيات الموضوعة (المتخيلة) وغير التاريخية عنواناً لها، وادت هذه الشخصيات أدواراً رئيسية في الرواية في حين أسندت إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية أدواراً ثانوية هامشية، ومن أمثلة هذا اللون من الروايات (رلد وبيس، وعادة رشيد، وغادة العراق، وبرق الليل وغيرها) فرواية برق الليل، مثلاً، ارتبط عنوانها بشخصية موضوعة غير تاريخية لعبت دوراً فاعلاً وظهرت نامية متطورة في حين بدت الشخصيات التاريخية مثل (خير الدين، وشارلكان، والحسن الحفصي وغيرها) شخصيات جاهزة ثابتة وكان بالكاتب فضل الإبقاء على حقيقتها التاريخية، وهذا النهج يمكن مقارنته بطريقة (ولترسكوت) وفي توزيعه لشخصياته حيث "كان يورد شخصيات تاريخية، ولكنه يخصص الأدوار الأساسية لشخصيات خيالية"⁽¹⁾.

وربما يعود سبب اختيار الروائيين التاريخيين للشخصية الموضوعة ومنها شخصية برق الليل في العنوان ومن ثم بطولة الرواية، إلى أن هذه الشخصية توفّر له حرية أكبر في التحرك ولربط بين أحداثه، ومن ثم فأنه يصفها من دون أن تتعارض أوصافه مع حقيقة مسبقة ومن دون أن يشوه الحقيقة التاريخية أيضاً، فبرق الليل هذا يشهد مجموعة من الأحداث التاريخية عبر حركته في المكان من منطلق كونه عبداً أجيراً تساعد في ذلك خفة حركاته وسرعته كما يومئ إلى ذلك عنوان الرواية (برق الليل) الذي يشير إلى هاتين الصفتين، فهو يجمع بين سرعة البرق ولمعانه، وسواد الليل، ويؤكد ذلك وصف الراوي لشخصية برق الليل في أحد مواضع الوصف: "قسطلي السواد، لا مع يستدير وجهه الضاحك بين أذنين كبيرتين"⁽²⁾.

(1) للكتابة القصصية عند البشير خريف، 145.

(2) برق الليل، البشير خريف، 179.

وقد يختار الروائي أحياناً شخصياته الموضوعة من أسماء بطلات القصة الغرامية المتضمنة للحدث التاريخي الرئيسي في الرواية التاريخية وكما حصل في رواية (غادة رشيد، وغادة العراق، وراذ وبيس) التي تدور حول صراع مع الكهنة بسبب قرار فرعون بضم أراضي الكهنة إلى أراضي القصر، واتفاقه الكثير من الأموال على تزيين قصر حبيبته راذ وبيس التي تربطه بها قصة غرام يضمنها الراوي للحدث التاريخي الرئيسية.⁽¹⁾ تنتمي أغلب العناوين في الرواية التاريخية العربية، انذ، إلى ما اسميناه بالعنوان التصريحي التشخيصي الواضح للدلالة، والمشير إشارة قطعية إلى مضمون الرواية وإلى للمهمة والعنصر الفعال فيها، وقسم آخر من هذه العناوين يمارس دوراً دلاليّاً أثارياً وذلك عندما يرمي الروائي إلى اختيار شخصية تاريخية مشهورة لتكون عنواناً لرواية مشيراً من خلالها إلى الحقبة التاريخية التي تتناولها رواية، كما أن أغلب العناوين التي حملت أسماء شخصيات، سواء أكانت بأسمائها الصريحة أو بأوصافها والقابها، هي شخصيات مشاركة بمعنى أن الشخصية في العنوان كان لها حضورها في السرد أما بطلان للرواية أو شخصية ثانوية، إلا أن هذا لا يخلو من الاستثناءات حيث بدت أسماء بعض الشخصيات، التي أتخذت منها الرواية عنواناً لها، أسماء مجهولة لا تمت إلى عالم الرواية بأي صلة مباشرة، فلم تكن من الشخصيات التاريخية أو الموضوعة، الرئيسة أو الثانوية ولم نلمس لها حضوراً صريحاً في الرواية، ويظل ما يربطها بالرواية رابط تأويلي رمزي يكشفه المغزى العام للحدث الروائي ويستشف من عموم الرواية بعد قراءتها، لذلك يمكن أن نستخدم عليه بـ (العنوان التأويلي) الرمزي. ومن الروايات التي تمثل لهذا التصنيف رواية (بنت قسطنطين) لمحمد سعيد العريان، (وملك من شعاع) لعادل كامل، (وسلامة القس)، (والثائر الأحمر) لعلي أحمد باكثير، ففي رواية بنت قسطنطين التي يدور موضوعها حول الفتوحات الإسلامية ثمة شخصيات تاريخية، ليس من بينها من ينسب إلى الشخصية التي

(1) ينظر: راووبيس، نجيب محفوظ، 103.

ورد ذكرها في العنوان. فما دواعي اختيار هذا العنوان واسبابه في رواية العريان هذه؟ في ظل غياب أية صلة مباشرة تربط العنوان بشخصيات الرواية، أو مضمونها وفكرتها يظل المجال الوحيد هو مجال التأويل والرمز الذي اراده الكاتب من هذا العنوان وربما أن العنوان يشير إلى حثيات بعيدة جداً في ارتباطها بالموضوع، حيث أراد ان يعطي لاحداث الرواية التي تدور حول الفتوحات الاسلامية، الاستمرار ومواصلة السعي حتى تصل إلى القسطنطينية التي تمثل أكبر إمبراطورية رومية في الشرق⁽¹⁾ وطالما كان الأمر متعلقاً بالرمز والتأويل يبقى العنوان مفتوحاً أمام الكثير من القراءات.

وبالطريقة للتأويلية ذاتها يمكن قراءة العنوان في رواية سلامة القس حيث يرمز (القس) إلى شخصية عبدالرحمن الزاهد الورع، وكيفية تعلقه بسلامة وهيامه بها، ومن ثم يوحى بفكرة الرواية وهي تصف صراعاً نفسياً حاداً بين الايمان والحب بين الزهد والانتقطاع عن ملذات الدنيا، وبين الانغماس في الملذات والشهوات⁽²⁾.

هذه مجمل الأسئلة التي حاول للكتاب أن يجيب عليها في ضوء ارتباط الشخصية بالعنوان، مستنداً إلى بعض النماذج لصعوبة الامام بها جميعاً.

يعني السرد في اللغة "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به منسقاً بعضه أثر بعض متتابعاً"⁽³⁾ وهو ايضاً "المصطلح العام الذي يشمل على قص حدث او احداث او خبر او أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم ابتكار الخيال"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: بنت قسطنطين، محمد سعيد العريان، 55.

(2) ينظر: سلامة القس، علي أحمد باكثير، 67.

(3) إسمان العرب، ابن منظور، ج/4، 195.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، 112.

يقدم التعريفان السابقان فهماً متقارباً لمعنى السرد ويجعلان وظيفته الأساسية تكمن بعملية قص الأحداث عبر الكلمات، بوصفه " المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية" (1). أي أن إنجاز السرد يتم عبر الملفوظ اللغوي الذي يشكل منه الخطاب السردى، الذي يعمل على ضم جزئيات العمل الروائي في كيان موحد، إذ لا أهمية للعناصر الروائية في حد ذاتها، من دون أن يقوم السرد بتنظيمها وبنائها على نحو متآزر. مع أن معظم الدراسات النقدية الحديثة للسرد تعدّه " عنصراً من عناصر فن القص، بيد أن أية نظرة نقدية تعتمد على الاستقرار والتحليل ستكتشف حالاً، أن السرد وسيلة لبناء العنصر الفني ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصراً، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر" (2) والوسط الذي لا يمكن أن تظهر عناصر التشكيل القصصي بدونه، وهو في هذا الإطار يتعدى كونه عنصراً إلى مجال أوسع يمكن تحديده حسب (لينتقلت) بأنه " فعل الحكى المنتج للحكى" (3) غير أن هذا المحكى (الحكاية) التي يقدمها السرد لا تخضع للترتيب الزمني الذي وردت فيه في الواقع؛ لأن السرد يقوم بتنظيم الحكاية على وفق زمنه الخاص المنطلق من رؤية خطية متمثلة بوجهة النظر (4) فـ " القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع... فهو يعمد إلى التقديم والتأخير. والتلاعب بالمشاهد، وهذا يسمى "المبنى الحكائي" (5) والذي يقوم عبره الروائي بإعادة تفكيك (المتن الحكائي) (6) وإنشائه من جديد.

(1) طرائق تحليل السرد الأدبي، (حدود السرد) جيرار جينت، ت، بنعيسى أبو حمالة، 75.

(2) للمتحيل السردى، 116.

(3) طرائق تحليل السرد الأدبي، (مقتضيات النص السردى الأدبي) جان لينتقلت، ت، رشيد بنحو، 98.

(4) ينظر: شعرية التأليف، 67.

(5) بنية النص السردى، 21.

(6) المتن الحكائي: يتكون من الأحداث في صورتها الخام التي تمثل مادة لولية للحكاية وكما يفترض أنها جرت في الواقع، لما المبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. بنية النص السردى، 53.

ويبدو أن عملية "صياغة الاحداث وتنظيمها بطريقة جديدة، تختلف عن الطريقة التي وجدت فيها في الواقع، لايضيف عناصر جمالية حسب، بل ان دلالتها تتغير بتغير صياغتها"⁽¹⁾. فحين تتطابق الحكاية مع طريقة عرضها، أي يقترب المتن الحكائي من المبنى الحكائي، نحصل على النسق المطابق (المنتاج) الذي يسير فيه زمن القصة في اتجاه زمن الخطاب نفسه. وحين يلجأ الروائي إلى تغيير مسار الحدث ويبدأ القصة من نهايتها او وسطها نحصل على النسق المغاير (الدائري). أما إذا ضمن الكاتب قصته الرئيسية قصة ثانية يعترض بها مسيرة السرد، يظهر حينئذ النسق المعارض، وذلك اسلوب التضمين⁽²⁾. ويمكن عبر ذلك ان نتصور الحدث بأنه " مجموعة من الوقائع التي تسردها الرواية، ولا يقصد بالوقائع مطابقة الحدث للواقع فالرواية من خلال احداثها لا تقدم واقعاً، بل اقدم رؤية الكاتب لهذا الواقع"⁽³⁾. وبذلك فـ " ليست الاحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وإنما الكيفية التي بها اطلعنا السارد على تلك الاحداث"⁽⁴⁾. أي الطريقة السردية التي اتبعها الراوي في عرض الحدث، عرضاً زمانياً يقوم على اساس احترام الترتيب الزمني الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، او تجاهله بصورة تتأى عن هذا التطابق بين الزمنيين، وهذا يستدعي دراسة علاقة الحدث بزمنه، لاستحالة رصد تطور حركة الحدث خارج نطاق تلك العلاقة، فما الترتيب الزمني الذي يكون عليه للحدث، ونظام تسلسله (ماضي حاضر، مستقبل) بل وانساق بناء الحدث، إلا صورة تواليه في الزمان⁽⁵⁾. ويمنع هذا التداخل بين الحدث

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، 9.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في الكويت، مهدي جبر صبر، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1987، 62.

(3) العالم الروائي عند غسان كنفاني، 23 .

(4) طرائق تحليل السرد الأدبي، (مقولات السرد الأدبي)، ترفيقيان تودوروف، ت الحسين سبحان، 41.

(5) ينظر: للبناء الفني لرواية الحرب في العراق، 27.

والزمن دراسة احديهما بعيداً عن الآخر، لان الزمن " مدى بين الافعال" (1) والحدث "اقتران فعل بزمن" (2) وتتأكد تلك العلاقة الوطيدة بينهما عبر تعريف فورستر للحبكة التي يصفها بانها " سلسلة من الحوادث يقع فيها التأكيد على الاسباب والنتائج" (3) اذ تشير كلمة سلسلة إلى وجود زمن ما، أي ان هذه الحوادث لا بد ان ترتبط بزمن معين.

يبدو إن أهمية الحدث ودوره الفاعل في تشكيل نسيج الرواية تتبع اساساً من مجموع العلاقات البنائية التي يقيمها الحدث مع عناصر السرد ومن قابليته على التنوع والظهور باساليب وطرائق مختلفة ووفق انساق بنائية محددة ومعروفة يمكن بها دراسته ومعاينته نقدياً. فما الاساليب التي اتبعها الروائي التاريخي العربي في عرض احداثه؟ وما الانساق التي اتبعت في عرض الحدث ومبررات استعمالها؟.

وهل اثرت طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها على صياغة الحدث على وفق اسلوب معين؟ وهل اثرت الواقعة التاريخية (الحدث الحقيقي) على البناء العام للحدث الروائي؟ وكيف؟ وما ابرز الروايات التاريخية العربية بعد عام 1939 والتي يمكن ان نعدّها مثلاً صالحاً لرواية الحدث؟ وما خصائص الحدث في الرواية التاريخية ووسائل بنائه؟ وكيف بنى الروائي احداثه؟

هذه الاسئلة وغيرها هي بمثابة الاطر العامة التي سيتحرك عليها الكتاب في دراسته للحدث الروائي في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939. متخذاً من (اساليب بناء الحدث وانساقه) عنواناً عاماً وشاملاً ينطوي على الكثير من التحليلات والاراء النقدية التي تخص دراسة الحدث الروائي في الرواية التاريخية على نحو عام متجاوزاً بذلك الكتاب دراسة اساليب بناء الحدث وحدها إلى مجال اوسع واشمل.

(1) الازمنة والامثلة، المرزوقي، ج/1، 321.

(2) دراسات في القصة العربية الحديثة، 11.

(3) لركان القصة، 105.

الْفَتْحُ الثَّانِي

الحديث

أولاً: أساليب بناء الحدث وانساقه

تنطوي الرواية التاريخية، شأنها شأن بقية ضروب الرواية الأخرى، على مجموعة من الانساق البنائية، بيد أنها استأثرت بمجموعة من الطرائق البنائية للحدث هيمنت من دون غيرها على نسجها السردي، ويعود ذلك - فيما نرى - إلى قضايا موضوعية وفنية عده تتبع من خصوصية الرواية التاريخية وطبيعتها، إذ شكل الحدث العمود الفقري في هذا الجنس الروائي لعنايته الواضحة بقص الأحداث، وتوظيف الواقعة التاريخية في العمل الأدبي، مما أدى هذا الأهتمام بالحدث وتوظيفه، إلى فرض نوع من الالتزام بالتسلسل الزمني للأحداث التاريخية ومحاكاتها. وكانت نتيجة ذلك كله أن هيمنت بعض أساليب بناء الحدث في الرواية التاريخية التي تحترم التتابع الخطي للأحداث التاريخية، مثل نسق التتابع، والذي يعد من أكثر الانساق البنائية شيوعاً في الرواية التاريخية العربية لصلته الوثيقة بطبيعة بنائها للحدث، فاسلوب التتابع صالح أيضاً لأن "يحاكي سلسلة الأفعال الإنسانية في الحياة التي تأخذ شكل التتابع في الحدث، ولقد أثر فيه اسلوب التدرج التاريخي للأحداث، الذي يعتمد، كما هو معروف، على تسجيل الوقائع التاريخية حسب زمن وقوعها، لذلك كان نمطاً مهيماً في القصص⁽¹⁾ التاريخي والملحمي والشفاهي، وترك أثره في الروايات الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، نتيجة لتأثره بفكرة الزمن الطبيعي والتاريخي وسطوة الهدف التعليمي والوعظي على نماذجها⁽²⁾. حيث كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط مستقيم بحيث تتعاقب مكونات المحكي وتتوالى مكوناً تلو آخر وبصورة منطقية في الزمن الحاضر، وحسب التسلسل الزمني، وإذا كانت هناك عودات إلى الوراء فإنها لا

(1) البناء الفني في رواية الحرب، 27. ينظر: المتخيل السردي، 180.

(2) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 15.

تتناقض مع هذا التسلسل، بل تساعد على تفسير (اسبابه) بحيث يتصل كل حدث بصورة مريحة بالحدث التالي⁽¹⁾، وعليه فان البناء المتتابع للاحداث يتميز بالتماسك بين اجزائه في صياغة العمل القصصي المحكوم بمبدأ السببية التي تجعل كل وحدة سابقة فيه مفضية الى وحدة لاحقة، سعياً الى تحقيق غايتها الأساسية في منح الرواية بنية خيطية او خطية⁽²⁾، لان فقدان صلة الترابط هذه التي يوفرها الاسلوب المتتابع تجعل من الرواية " لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاور المكاني"⁽³⁾ لهذا كله عد المتابع السمة الجوهرية في الأدب⁽⁴⁾.

أ- الاسلوب المتتابع:

نعد الطريقة المتتابعة في بناء الحدث هي الأقرب إلى الحكاية، على اساس ان الراوي يقوم بسرد احداث قصته بالتتابع قسماً بعد آخر، من دون ان تحصل وقفات تعيق مسيرة السرد، وفي هذه الحالة تتطابق الحكاية مع طريقة عرضها سردياً، وتسير الاحداث بتسلسلها الطبيعي كما حدثت في الواقع، فالسرد يبدأ عادة من الماضي ثم ينتج بخط مستقيم نحو المستقبل من دون أي استرجاعات، وغالباً ما يقوم الراوي في هذا النسق " بذكر احداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي احداثاً ماضية بعد وقوعها"⁽⁵⁾ ولعل هذا ما يفسر هيمنت هذا النمط من بناء الحدث في الرواية التاريخية العربية لكونه يراعي خصوصية الرواية التاريخية التي تتطلب في اغلب نماذجها محاكاة وتوظيف وقائع تاريخية ماضوية في سياق ادبي.

ربما تكون هذه السمات التي يتمتع بها الاسلوب المتتابع هي التي تفسر حضوره الواسع في الرواية التاريخية العربية، اذ بني الحدث في اغلب الروايات

(1) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج1، 9 وما بعدها.

(2) ينظر: حركية الابداع، خالدة سعيد، 243.

(3) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، 322.

(4) للمختل السردى، 180.

(5) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، 97.

التاريخية بطريقة متتابعة ومن أهم هذه الروايات بحسب تاريخ صدور أول رواية لكل كاتب تاريخي: (محمد فريد أبو حديد: لرواية زنوبيا 1940، للواء المروى 1941، المهلهل سيد ربيعة 1944، الملك الضليل امرؤ القيس 1944، الام جحا 1946، جحا في جانبولاد 1947) (معروف الارناؤوط: طارق بن زياد، فتح الاندلس 1941) (نجيب محفوظ: رواية رانويس 1943، كفاح طيبة 1944) (محمد عوض محمد: سنوحي 1943) (علي الجارم: سيدة القصور 1944) (علي احمد باكثير: الثائر الاحمر 1945) (محمد سعيد العريان: على باب زويلة 1947) (شعبان رجب شهاب: سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت 1949) (د. داود سلوم: عهد مضى 1958).

قدم محمد فريد أبو حديد عدداً من الروايات التاريخية التي اتخذت من الحقبة الجاهلية قبل الاسلام ميداناً لها، والجديد في روايات ابي حديد ليس موضوع الرواية وحده، بل التكتيك الفني الذي دأب عليه في معظم رواياته، ذلك ان ابا حديد يهتم اهتماماً واضحاً بالشخصية إلى جانب اهتمامه بالحدث، واتضح ذلك عبر تركيزه على المشكلة او الموقف الانساني، وفي تصويره العفوي غير المباشر للعصر واهدائه، مما أثر ذلك على طريقة بنائه للحدث الروائي وعرضها، اذ فسر الاحداث التاريخية تفسيراً عاطفياً يمثل رؤية شخصياته للحدث، على الرغم من أن تلك الاحداث تسير بخط تتابعي مستقيم إلا أنها لا تتفصل عن رؤية الشخصية ومجالها، ويتضح ذلك كله في اول روايات هذه الحقبة وهي رواية زنوبيا، حيث يكشف استهلالها عن بداية للحدث من خلال رؤية الشخصية ومنظورها الذي يبرز لنا لمحات من الوسط التاريخي وأهم ما يسيطر عليه من قضايا فكرية واجتماعية ونزاعات تخص تلك المرحلة التاريخية، فتبدأ الصفحات الاولى من الرواية بتقديم وصف عن زنوبيا وزوجها أنينة، أمير الشرق، وقد عادا من رحلة صيد كاد الأمير فيها ان يفقد حياته، ثم تنتقل الى وصف موكبها الملكي العظيم وقد امتطى أنينة صهوة جواده (عالي الرأس) غير عابيء بجروحه، بل انه

ليشعر بأغترباط عميق لما يتردد في سمعه من هتاف الجماهير المحتشدة على جانبي الطريق المؤدي إلى المعبد⁽¹⁾. فضلاً عن هذا الوصف الذي قدمه الاستهلال فانه سعى إلى تحديد مكان الحدث (تتمر) وزمانه (الفجر)، ليكون بعد ذلك (المسرح) مهيناً لتحرك فيه الشخصيات وتتطلق الاحداث بتلاحق وتتابع: " انبلج الفجر من الافق الشرقي متباطئاً كما تفتح فتاة منعمة عينيها في استرخاء وفتور، وكان القمر قد غاب في الافق الغربي منذ حين وشمل الفضاء سكون عميق، وكانت اسوار المدينة - اسوار تتمر - عالية منيعة...."⁽²⁾.

يؤكد ابو حديد على فعل الشخصية ودورها في سرد الاحداث وتقديمها عن طريق تفسير الاحداث تفسيراً عاطفياً يمثل رؤية الشخصية لهذه الاحداث، وسماحه لشخصياته بابداء مواقفها بازاء الاحداث التاريخية وتقييمها، فهو عندما يصف الاحداث الخاصة معارك الجيش التتمري، مثلاً، مع الفرس والروم، لا يصفها على ضخامتها وتقلها، وصفاً مادياً، بل يصف الأثر الذي تتركه في نفوس الشخصيات وسلوكهم، فالنصر الذي حققه (أنينه) على الروم لا يذكر اعتباطاً، إلا لانه حقق لزنبوبيا طموحها في الشهرة والمجد، وبين كذلك قلق الزوجة وخوفها على زوجها. وكذلك فان ضعف مملكة تتمر وما الت اليه من نهاية مأساوية واضطراب تكشف عما يعتري نفسية زنبوبيا من قلق وشك واضطراب، فعندما زحف (اورليان) بجنوده وحطم زنبوبيا ومملكتها في نهاية الاحداث الروائية، نجد ان زنبوبيا كانت قد تحطمت نفسياً وذهنياً، بل وعاطفياً، فمأساة تتمر - المدينة العظيمة التي تمثل الحدث الرئيس في الرواية - ليست في حقيقة الامر إلا نهاية طبيعية وتعبيراً مادياً محسوساً عن مأساة داخلية عاشتها الشخصية (زنبوبيا) منذ أمد طويل لم تنته منها إلى حل⁽³⁾. ثمة شيء آخر في بناء حدث هذه الرواية وهو بطء الحدث نتيجة للتفصيلات المتعلقة

(1) ينظر: رواية زنبوبيا، محمد فريد ابو حديد، 35.

(2) زنبوبيا، 5.

(3) ينظر: محمد فريد ابو حديد ككتب الرواية، 70.

بوصف الشخصية، على الرغم من أنه يسير على نحو متتابع، ويتضح ذلك في المشهد الذي يسرد علينا الراوي فيه الاحداث المتمثلة بالمعركة التي يخوضها زوج زنوبيا من منظورها (هي) بدا فيه التركيز على وصف أثر ذلك الحدث في الشخصية لا على الحدث ذاته، مما جعله يرد على شكل أشارات من دون تفصيل، فنحن لا نعرف شيئاً عن تلك الاحداث إلا عبر هذه العواطف المتأججة في قلب زنوبيا: "لم تحس الملكة في اول غيبة زوجها هذه المرة مثل احساسها الاول ايام فارقها في ذهابه لحرب سابور. كانت عندما فارقها من قبل تعاني وحشة قلب لم يتعود من قبل الفراق، وكان قلبها مليئاً بما تفيض به عاطفة المرأة المحبة لزوجها التي وثقت بمن تحبه كل الثقة وجعلته مناط املها، ومبعث سعادتها، وظل سلامها وأمنها..."⁽¹⁾.

ربما يكون التعليل الفني المناسب لظاهرة اعتماد ابي حديد على الشخصية في سرد الحدث وتقديمه، انه حاول ان يمنح للشخصية دوراً كبيراً في رسم ابعاد الحدث الروائي لادراكه العميق ان مهمته تختلف تماماً عن مهمة المؤرخ وتتجاوز عملية سرد الاحداث التاريخية على نحو تقريرى، فاولى عنايته إلى الخلق الفني ولم يجعل من المادة التاريخية إلا اطاراً عاماً تجول فيه الاحداث وتتحرك الشخصية في فلكه بما ينسجم مع الشكل الفني للرواية. وبذلك فارق أبو حديد البناء الروائي للحدث الذي دأب عليه جرجي زيدان في رواياته التاريخية، من تركيز على الاحداث التاريخية التي تفرض سيطرتها على مجمل العناصر السردية الأخرى وتجعلها في خدمة الحقيقة التاريخية، سعياً وراء النزعة التعليمية التي اراد ان يحققها أدب جرجي زيدان⁽²⁾.

(1) زنوبيا، 123. وينظر للصفحات: 48، 51، 133، 135.

(2) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 113. ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 131.

ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 221.

يبدو أن اصرار محمد فريد ابي حديد على سرد احداثه وتقديمها عبر التركيز على الموقف الانساني، والاهتمام بالشخصية وسلوكها، سمة لا زمت اعماله الروائية كلها، فرواية (الوعاء المرمرى) يكشف بناء الحدث الروائي فيها عن استعمال نسق تنابعي في سرد الحدث مع المحافظة على منح الشخصية الاولوية في رسم خط الحدث وتحديد مساره واتجاهه، بل وظهوره على مستوى السرد ويبدو ذلك واضحاً منذ مستهل الرواية اذ يدور استهلالها حول وصف حركة الشخصية في المكان والزمان، كما في هذا المقطع من مطلع رواية الوعاء المرمرى الذي يصف بطلة الرواية خيلاء: " أطلت خيلاء من نافذة مخدعها في اول الصباح، وكانت الشمس ترسل اشعتها تتدسس بين جذوع الاشجار وخلال اوراق الاغصان وعلى رؤس الربى الخضر المحيطة بقصر غمدان. وكانت رؤوس جبلي نغم وعيبان ما تزال مستترة وراء غلالة رقيقة من الضباب ترمق الشمس من وراء نقابها الشفاف"⁽¹⁾. بعد تأطير الحدث زمانياً ومكانياً تأخذ الاحداث بالسير في خط مستقيم تبدأ من مهاجمة الاحباش على اليمن واستلاب ملكها وانتهاءً بعودة هذا الملك على يد سيف بن ذي يزن. إلا أن هذه الحركة المتتابعة للاحداث تشهد بعض الاسترجاعات والعودات إلى الوراء على مستوى السرد⁽²⁾، ولكنها على كثرتها لم تستطع ان تسلب السرد حركته المتتابعة وما استطاعت ان تحقق انها ضمنت زمن الخطاب على حساب زمن القص.

تقترب رواية المهمل سيد ربيعة للكاتب نفسه من رواياته السابقة من حيث بناؤها للحدث واسلوب عرضه وتقديمه فتصور جانباً من المجتمع القبلي قبل الاسلام ينعكس في قصة شخصية المهمل وهو يطالب بدم أخيه كليب من قبيلة بكر. والرواية حافلة بالارتدادات والذكرات⁽³⁾ إلا انها لم تشكل إلا نتوءات بسيطة

(1) الوعاء المرمرى، محمد فريد ابو حديد، 19.

(2) ينظر: الوعاء المرمرى، 22، 24، 123، 157.

(3) ينظر: المهمل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد، 31، 105.

في مسلسل السرد الذي ظل يجري متتابعاً، ولم تصل هذه الارتدادات إلى مستوى نسق آخر غير نسق التتابع، وكان بالإمكان ذلك لو أن الروائي طور هذه التقنيات السردية ولا سيما أن أبا حديد بارع في وصف الشخصية ونفسيته على طريقة رواية تيار الوعي. وتتشاطر هذه الرواية رواية أخرى للكاتب نفسه في طريقة بناء الحدث تلك هي رواية (الملك الضليل امرؤ القيس) إذ تختار البيئة العربية قبل الإسلام أيضاً ميداناً لأحداثها، ثم أنها تدور حول شخصية مرموقة ومشهورة، شأنها شأن شخصية (المهلهل) (وسيف بن ذي يزن) في الروايتين السابقتين. ولا تختلف رواية (عنتره بن شداد) عن الروايات السابقة سواء أكان ذلك من حيث الإطار التاريخي أم بناء الحدث إلا أنها تضمنت إلى جانب الأحداث الرئيسة فيها، قصة حب بين عنتره وعبله، مما جعلها تشكل نسقاً ثانياً على مستوى بناء الحدث هو نسق التضمين.

بعد هذه المحاولات المتكررة والمتشابهة، من حيث بناء الحدث واسلوبه، قدم أبو حديد أعمالاً أكثر تطوراً على المستوى الفني، وأول بوادر هذا التطور خروجه من نطاق الحقبة الجاهلية التي عكف عليها في رواياته جميعاً، واتخاذ العصور الإسلامية الوسيطة مجالاً لأحداث روايتين من رواياته هما (الأم جحاً، وجحاً في جانبولاذ) عبر عن طريقيهما عن مشاعر إنسانية أكثر عمقاً وجدية عن طريق وصفه للعادات والتقاليد البالية التي سادت مجتمعه في إطار تاريخي غير مباشر متخذاً من شخصية جحاً، تلك الشخصية الهازلة في الموروث الشعبي، مصححاً لاجتماعياً وفيلسوفاً وصاحب رسالة جادة حزينة يؤديها كما يؤديها كبار المصلحين، مما جعل الحدث محكوماً برؤية الشخصية (جحاً) ومجالها وموازياً للمراحل الزمنية التي قطعتها الشخصية في حياتها، حيث تبدأ الأحداث في رواية الأم جحاً في مدينة (ماهوش) لتنتقل عبر حركة الشخصية جحاً إلى مدينة (جانبولاذ) وهكذا فالكاميرا تلاحق الشخصية وحركتها، وفي الحالة هذه كان لا بد أن يضعف الخيط الرابط للحدث على الرغم من سيره بخط متتابع بسبب النزعة النقدية والإصلاحية وكثرة

التأملات الفلسفية التي ساقها الروائي على لسان (جحا) التي تنمى بدورها مع شخصية الكاتب نفسه، مما أفقد الحدث مركزيته وحيويته كما يتضح في هذه المقاطع المروية بضمير المتكلم وهي تتخلل النسيج السردي للرواية ويبدو فيها التركيز على التأملات النفسية والنزعة الإصلاحية للتعليمية:

"... واضيق أحياناً بما ألقاه في مصبحي وممساى، وانكر ظلم الاحياء وامتلئ عليهم بالحق أحياناً، فإذا ما اذهلتني ضربات الحياة وعثراتها وقفت بين الناس أضحك حتى يتحلقوا حولي ويضحكوا لضحكي، فإذا نطقت بما في قرارة نفسه حسوا انني أهرف واخط فيزدانون مني ضحكاً... لم يهب لي الله ما وهبه لهؤلاء الذين يضطربون في الحياة ويصارعونها لم يهب لي مالا أسد إليه ظهري، ولا حيلة اكيد بها واعتمد عليها، ولا جمالاً في خلقتي ولا بسطة في قوتي، ولكنه وهب لي قلباً يحس عظمتة وجلال خلقه وكفاني وحسبي⁽¹⁾."

"لقد عشت في وطني أحب هواءه وشمسه وقمره، واتمتع بماء نهره وخضرة حقوله وغناء طيره، ولكني مع ذلك لم استطع ان اعيش بين اهله ويخيل إلي أحياناً انني أتيت إلى هذا العالم لكي اكون عبرة لغيري⁽²⁾."

وتشارك رواية ابو حديد (جحا في جانبولاذ) بالسمات العامة لبناء الحدث نفسها التي تم تحديدها في رواية (الام جحا) وتعد هذه الرواية جزءاً مكملًا لها، إذ تتطرق لحدثها من نهاية أحداث رواية الام جحا⁽³⁾.

ينهص استهلال رواية (طارق بن زياد) لمعروف الارناؤوط بتقديم صورة مكثفة عن واقع الأمة العربية منذ مبعث النبي ﷺ مروراً بالفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين ووصولاً إلى العهد الأموي، وصراع الأمويين مع

(1) الام جحا، محمد فريد ابو حديد، 4. وينظر: الصفحات، 23، 27، 29، 51.

(2) الام جحا، 32 وينظر الصفحات 76، 133.

(3) ينظر: الام جحا، 49،

البيزنطيين وفتح أفريقيا، حيث تشكل هذه الحقبة بداية الاحداث الروائية التي تتحى منحى متتابعاً في سردها من دون تقديم او تأخير. ان فنون مهمة من مهام الاستهلال في بنية الحدث المتتابع تقديم موجز يشكل تمهيداً لما ستكون عليه الاحداث القائمة، فبينما يريد الكاتب ان يسرد لنا قصة الفتح الاسلامي لافريقيا بقيادة طارق بن زياد، ويكرس الفصل الاول تحت عنوان المقدمة، ليشرح لنا حالة الامة العربية والامبراطورية الاسلامية على النحو الآتي: " الشمس تكشف عن امة لم يكن الماضي يعرف شيئاً عنها... عن امة بارعة لا تغني هذه الأناشيد التي غناها الفرس والرومان، وانما تغني نشيدا ترقرقت لحونه في صدر محمد ﷺ يوم اشتمل عليه غار حراء... ثم كان من أمر هذه الأمة الناشئة ان انتزعت من هراقليوس بلاد الشام جميعاً لتضعها في يد الخليفة المتواضع ابي بكر ﷺ، ولم يزل هذا النصر العبقري في الفتح فمضت فيه حتى ولي الامر بعد ابي بكر عمر الفاروق فاضطلع هذا الرجل الكبير باعباء الفتح في فارس وطرد الفرس من العراق واقصى كسرى عند مدائنه واهوى بذلك الصرح العجيب... مات عثمان ﷺ ثم مات علي ﷺ وولي الامر بعد هذين العظميين، معاوية ابن ابي سفيان...⁽¹⁾

يكشف هذا النص - على طوله - عن اهم ميزة في بنية الحدث التتابعي في الرواية التاريخية إلا وهي الاستهلال الموسع الذي يعد تقديماً للاحداث الروائية القائمة على غرار بعض المصادر والمراجع وكتب التاريخ، ولا ريب في ان الاستهلال الروائي المقدم بهذه الطريقة تتوالى فيه الاحداث توالياً سريعاً يكون فيه زمن الحدث اكبر من زمن الخطاب ويأخذ هذا الزمن بالتباطؤ عند نهاية الاستهلال وبداية الحدث الرئيس مع محافظته على سمة التتابع، والتي يزيد من تأكيدها تقسيم الحدث في الرواية على مراحل واقسام، يعد كل قسم منها متمماً للآخر، حيث تتألف رواية طارق بن زياد من أربعة عشر فصلاً تبدأ احداثها برسالة عقبة بن نافع إلى اسبانيا والمغرب في الفصل الثاني " اراد معاوية بن ابي سفيان أمير المؤمنين من

(1) رواية طارق بن زياد، معروف الارناؤوط، 1 وما بعدها.

عقبة بن نافع الايغال في اسبانية والمغرب ليكمل ذلك العمل الرائع الذي بدأ به العرب في الشرق⁽¹⁾. وبداية الحدث في هذه الرواية على هذا النحو ينتسب الى الفصل الاول الذي يمثل المقدمة المشار اليها بعبارة (ذلك العمل الرائع الذي بدأ به العرب) وتتوالى الاحداث مع توالي الفصول حتى تصل الى الفصل الرابع عشر بعنوان (الشهيد) وفيه مشهد استشهاد عقبة بن نافع والذي يمثل خاتمة الاحداث كما في هذا المقطع من الفصل الأخير من الرواية، وبات من الواضح ان بناء الحدث بهذه الطريقة يشير إلى ان بنية الحدث تتبع سرداً متوالياً.

"... وتكاثر اللصوص من حوله وامطروه وابلاً من النشب، وهو يثخن فيهم ورجاله القلائل يدافعون عنه، حتى مزق النشاب صدر ذلك الزعيم المنافع فتلقته الأرض وعلى فمه اسم يتيم قریش، وفي عينيه صورة الوطن"⁽²⁾.

وتتقرب رواية (رادوبيس) لنجيب محفوظ من رواية طارق بن زياد هذه في أسلوبها وطريقة بنائها للحدث وفي التقنيات المستعملة داخل الأسلوب المتتابع، اذ ان الشكل البارز للنسق المتتابع في رواية رادوبيس يتجلى في تقسيم الحدث على عناوين داخلية يأخذ كل حدث يقع ضمن هذا العنوان او ذاك برقبة الحدث الذي يليه، مما يجعل هذه العناوين حلقات متصلة يفضي بعضها الى بعض حتى يصل الحدث الى الذروة ثم نهايته، ويتضح ذلك من خلال أحداث الرواية التي تمثل صراعاً بين فرعون والكهنة حول ضم أراضي الكهنة إلى القصر الملكي بالرغم من المحاولات الكثيرة لوزير فرعون لاقناع الأخير كي يعدل عن قراره إلا أنه رفض ان يتنازل عن وعد قطعه، ومما زاد من تفاقم الصراع هو اتصال الملك بالغانية رادوبيس مثال الجمال والاستهتار، ادى ذلك كله الى توحيد الشعب والكهنة

(1) طارق بن زياد، 7.

(2) طارق بن زياد، معروف الانطاويط، 132.

ضد الملك وانتهى الامر بمقتله وضياع ملكه وانتحار رادوبيس وفاء للملك
المقتول⁽¹⁾.

جاءت هذه الاحداث موزعة على وحدات سردية عدة يتصدر كل وحدة عنوان بارز يشي بانتمائه الى العنوان التالي، مما جعل هذه التقسيم يعطي انطباعاً اولياً عن صورة الحدث الروائي، فقد شهد العنوان الاول (عيد النيل) احداثاً تصور فيضان النيل وخروج الموكب الملكي واحتشاد الناس حول الموكب المهيّب ويبرز بينهم مجموعة من الثوار الناقمين على سياسة فرعون مما كان سبباً في انزعاج فرعون وغضبه، وهكذا ما تكفل به المشهد الثاني (الصنديل)، أما المشهد الثالث (قصر بيجة) فيمثل قرار فرعون بالتعرف على رادوبيس بعد ان مر ذكرها في المشهد السابق (الصنديل) ليكون المشهد الرابع (طاهو) استمراراً للمشهد الثالث، حيث يذهب فيه (طاهو) إلى رادوبيس ليخبرنا بمقدم فرعون إليها، ليكون بعد ذلك المشهد الخامس مكرساً للقاء فرعون برادوبيس، ويكون المشهد السادس متعلقاً بسابقه في وصف مشاعر الحب التي أعترت رادوبيس بعد الزيارة، إلى أن تصل إلى المشهد الأخير المعنون (النهاية) لتصل الاحداث الى نهايتها الطبيعية من دون التواءات في مستوى السرد، فنشهد في هذا القسم تقاوم الثورة على فرعون ومقتله على يد احد افراد الشعب وانتهاء ملكه، والذي يعني في الوقت نفسه انتهاء قصة حبه لرادوبيس التي يفزعها منظر الملك المقتول فتتحر جزعاً وحزناً عليه⁽²⁾.

تختلف رواية (رادوبيس 1943) عن روايات ابي حديد التي صدرت في وقت مقارب لرواية محفوظ هذه، ذلك ان الذاتية التي غلفت روايات ابي حديد جعلت الاحداث تدور في فلك الشخصيات. وهذا ما لم نجده عند نجيب محفوظ الذي يقدم احداثه بموضوعية تامة ويتتابع من دون عودات الى الوراء، فضلاً عن ذلك فان الحدث في رواية رادوبيس هو الركيزة الاساسية التي تقوم عليها الرواية وما

(1) ينظر: رادوبيس، 511، 517، 519، 533.

(2) ينظر: رادوبيس، نجيب محفوظ، 587.

الشخصيات إلا دعائم لذلك الحدث، يتضح ذلك كله من خلال استهلاكها الذي يولي فيه الراوي عناية فائقة بالحدث عبر تحديدات زمانية ومكانية من منظور موضوعي، فالزمان " يوم من شهر بشنس، المنطوي أثناء الزمان منذ أربعة الاف سنة"⁽¹⁾ والمكان " أبو عاصمة مصر بالمقربة من نهر النيل العظيم"⁽²⁾.

ونقطة انطلاق الحدث المتتابع تتمثل بالموكب المهيّب الذي خرج فيه الملك فرعون وسط الجماهير المحتشدة التي تهتف بأسمه، بينما (رادوبيس) ترمق الملك بعينين ساهمتين⁽³⁾ إعجاباً منها بشخصه وهو يركب العربة الفرعونية التي تنصدر الموكب والمؤثر الحقيقي على لحظة بداية الاحداث الروائية، تتحدد بواسطة الاستهلاك ايضاً، وهي (الجلبة) التي أثارها بعض المتمردين وسط تلك الحشود احتجاجاً على أمر كان فرعون قد هم به، إلا وهو ضم أراضي الكهنة إلى أراضي البلاط الملكي، وبهذا تدور فصول الرواية القادمة حول هذا الصراع الذي حدده مطلعها.

يظهر ان المجال التاريخي الذي أتخذت منه رواية رادوبيس موضوعها يمثل مجالاً فرعونياً بحتاً، ويعد استجابة طبيعية من الكاتب، لتلك النزعات الفكرية التي ظهرت في ثلاثينيات القرن المنصرم وهي تدعي قومية مصر وفرعونيتها، وليس صحيحاً - في تقديرنا - ما ذهب إليه بعض الباحثين من ان اختيار نجيب محفوظ لهذه الحقبة يمثل تعبيراً رمزياً عن افكاره وارثه في وضع مصر والعرب عشية الحرب العالمية الثانية وخلالها، وأنه كان يرمي لتأييد فكرة النضال ضد الاستعمار والظلم والاستبداد، او أن اختياره لتلك الحقبة يمثل ثورة على الواقع عبر تعريضه لصورة الماضي⁽⁴⁾.

(1) رادوبيس، 223،

(2) رادوبيس 232.

(3) ينظر: رادوبيس، 215.

(4) ينظر: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد احمد للقضاء، 51.

ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 73. ينظر: صورة المرأة في الرواية، 48.

قد نتفق مع الرأي الذي يرى في الرواية التاريخية عملاً فنياً يستعمل التاريخ واحداثه في شكل فني لمعالجة قضية حية من قضايا المجتمع، وانها عملية أسقاط الحاضر على الماضي تحقيقاً لهدف قومي⁽¹⁾، وقد يصح مثل هذا الرأي على عمل فني أو أكثر ولكن يتعذر قبوله وتعميمه على جنس روائي كبير مثل الرواية التاريخية، وتظل عملية اختيار حقبة تاريخية معينة تحملنا ان نذهب في تحديد دواعي الاختيار مذاهب شتى ونحدد مبرراتها تحديداً علمياً دقيقاً. والذي يقال في شأن رواية رادوبيس وروايات محفوظ الأخرى، انه استطاع فيها ان يحمل الاحداث والشخصيات وجهة نظره، وقد حقق فيها طفرة فنية سجلت انتقالاً مهمة في مسار الرواية التاريخية العربية، شكلاً ومضموناً، وتجاوز القالب اللوعظي والارشادي الذي عكفت عليه الرواية التاريخية الكلاسيكية اذ استطاع نجيب محفوظ تقديم رواية تاريخية اخرى بعنوان (كفاح طيبة 1944) اختار لها متناً حكاثياً يمثل احتلال الهكسوس لمصر في التاريخ القديم، وصور طغيانهم وظلمهم للشعب، ونظرتهم إليه بازدراء ومهانة، وحاول جاهداً ان يبنى هذه الاحداث بناء هندسياً متسقاً متتابعاً بحيث قسم المبنى الحكائي فيها على ثلاثة اقسام يمثل كل قسم مرحلة من مراحل تطور الحدث وهو لا يكتفي بالتقسيم الثلاثي للحدث بل يعمد إلى ترقيم داخلي موزعاً القسم نفسه إلى فقرات فالجزء الاول للمعنون (سيكنز) مقسم على خمس عشرة فقرة وهو يمثل بداية الاحداث الروائية منذ سيطرة الهكسوس على مصر ومحاولة سيكنز الدفاع عن طيبة، ثم يأتي بعد ذلك الجزء الثاني المعنون (بعد عشرة اعوام) ليكون امتداداً طبيعياً للاحداث حيث يصور فيه الروائي بفقراته الأربع عشرة شجاعة (احمس حفيد سيكنز) على اثر هزيمة جده، اذ استطاع هذا الملك الشاب بناء جيش قوي زحف به إلى الاعداء الهكسوس، ليكون بذلك الجزء الثالث من الرواية المعنون (كفاح احمس) مكرساً لوصف وقائع هزيمة الهكسوس وطردهم، وترتيب (احمس) على عرش مصر ليعم الفرح والسرور لبناء الشعب كافة،

(1) ينظر: التشكيل الروائي، 43.

وتنتهي الاحداث بمأدبة غداء احتفاء بهذه المناسبة: " ثم دعا الملك القادمين الى الوليمة فاكلوا هنيئاً وشربوا مريئاً، ثم مضوا جميعاً يفكرون في الغد للقريب والغد البعيد"⁽¹⁾.

وعلى الرغم ان الاحداث في رواية (كفاح طيبة) تأخذ بعضها بتلابيب بعض، إلا ان هناك ما يعوق هذا الاطراد في مسيرة الحدث وبنائه، واعني به اهتمامه المؤلف الشديد بالتفاصيل الدقيقة والخروج الى مناقشات وعظية جانبية، من ذلك وصفه لقاء (سيكنزع)، لأمه الملكة، لاستشارتها في مطالب ملك الهكسوس، وطبيعي والحال هذه أن الملك متوتر للغاية، والموقف كله بالغ الحرج، ولكن الراوي حريص على وصف جلوسه وكيفية هذا الجلوس على هذه الصورة: " فلما جاء وزوجته بسطت لهما ذراعيها النحيلتين فقبلا يديها وجلس الملك الى يمينها وجلست الملكة الى شمالها فسألت ابنها وهي تبئسم ابتسامة رقيقة... وابتهج (سيكنزع) وتآلق بالنور وجهه وهوى على رأس توتشري فقبل جبينها، وقبلت خده الابسر، وقبلت خد لحتوبي الايمن..."⁽²⁾.

أما الموضوعات الجانبية التي يفرضها المؤلف لتقديم افكاره، فتتمثل بوضوح في المناقشات الطويلة المتكررة بين فرعون والاميرة زوجته والتي يتبلى فيها احسن الدفاع عن المصريين ضد بربرية الهكسوس وتخلفهم، وتأخذ زوجته الهكسوسية الموقف النقيض⁽³⁾. بيد ان هذه التفاصيل على كثرتها لم تستطع تغيير النسق البنائي للحدث والذي يسير نحو التتابع، وما أحدثته انها ضخمت مساحة الخطاب الروائي.

ظهرت على المنوال نفسه رواية محمد عوض محمد (سنوحي) وهي تحكي قصة (سنوحي بن سنوحي) حاكم مصر القديمة، وبذلك فان احداثها تنتمي إلى التيار

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 311.

(2) كفاح طيبة، 541 وما بعدها.

(3) ينظر: كفاح طيبة، 608، 610، 641، 663.

الفرعوني الذي شغف به نجيب محفوظ في رواياته الثلاث، غير انها تتجاوز المنظور الموضوعي الذي ظهرت فيه احداث روايات محفوظ لتلتزم بالذاتية في عرض احداثها براو يروي الاحداث بضمير المتكلم، مما جعل الاحداث تنبثق من منظور الشخصية وتعلق بها، ويلاحظ ذلك عبر تركيز الكاتب على الشخصية الرئيسية منذ مطلع الرواية الذي يبدأ على النحو الآتي: " أنا سنوحي بن سنوحي، أمير الدولة، ووزير الملك، ومدير ممتلكات العرش في اسيا، إلى غير ذلك من الاتقاف الباهرة، التي لا أريد ان اثبتها كلها، لكيلا اضيع الوقت والمواد فيما لا غناء فيه"⁽¹⁾.

يبدو ان هذا التركيز على الشخصية لم يفسد عملية تتابع الاحداث التي تتساق تدريجيا مع مجريات الايام والسنين التي تقطعها الشخصية، فسنوحي يسرد حياته والاحداث المتعلقة بها منذ وفادته الى الجنوب وخوضه الحرب ضد الليبيين إلى فراره إلى الشام ثم عودته إلى مصر، ومما يكشف هذا التتابع ويوضحه تقسيم الحدث إلى فقرات تأخذ كل فقرة على عاتقها سرد جزء من الاحداث المتعلقة بحياة شخصية سنوحي، وعلى النحو الآتي: تنهض الفقرة المرقمة واحد بالتعرف على الشخصية ونسبها، وتكون الفقرة الثانية مكرسة لوفادته الى الشمال وما يتعلق بها من احداث لتأخذ الفقرات (الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة) على عاتقها سرد بقية الاحداث على نحو متتابع حتى تصل إلى الفقرة العاشرة التي تمثل نهاية الاحداث الروائية، وفيها يعود (سنوحي) إلى مصر بعد تطوافه في الشام، وتشير تلك النهاية إلى حرص الروائي على المحافظة على تسلسل الحدث وتتابعه، وتوضح ذلك في المقطع الختامي من الفقرة العاشرة الذي تتطابق فيه نهاية السرد مع نهاية الحكاية (القصة): " ... هكذا يا ابنائي على مد السنين والحقب، عاد جدكم سنوحي من غربته، وهذه قصة حياته بين ايديكم فاذا ذكرتموه في الزمن المبهم البعيد، فلا تنسوه من صلوات زكية ترفعونها باسمه..."⁽²⁾.

(1) سنوحي، محمد عوض محمد، 5.

(2) سنوحي، 148.

ومن جوانب الضعف الفني في بناء الحدث في رواية سنوحي ان هناك بعض القطع الوصفية التي تتخلل السرد وتوقفه، لا لغرض فني يخدم بناء الحدث وتقصيده بل لأجل اداء وظيفة تزيينية جمالية تكسر رتابة الحدث التاريخي وتواليه، ولو رفعناها من النسيج السردى لما أثر في بناء الرواية العام، ومن تلك القطع الوصفية الكثيرة ذلك الوصف التزييني لمظاهر الطبيعة الذي تراءى لعيني سنوحي وهو ينهض بمهمة السرد: " كانت المساء عذبةً والجو شفافاً، وقد ازدادت السماء زرقةً بأقتراب الغروب، ولم تلبث الشمس ان دنت من الافق دنوفاً شديداً، وارتفع الاحمرار في السماء والعكس على وجه الماء، ولكن الذي بهرنا لم يكن منظر الشمس الغاربة ولا النيل الهادئ الوادع، ولا الكروان يملأ السماء تغريداً وطرباً، ولا الهواء المعطر باريج للزهر. بل منظر الهلال وقد استقل المغرب كأنه زورق يسبح... (1)".

تقف رواية علي الجارم (سيدة القصور 1944) على النقيض من رواية (سنوحي)، لاهتمامها الكبير بالاحداث على حساب الشخصيات الروائية، وهي تشكل علامة فارقة ايضا بين روايات الجارم نفسه، التي تتخذ من الشخصيات الابسية والتاريخية مادة لبنائها، كما في روايات الجارم (مرح الوليد) (ورواية شاعر ملك) التي يصور فيها قصة المعتمد بن عباد (وفارس بني حمدان) التي يقص فيها حياة ابي فراس الحمداني. ثم يقدم حياة ابي الطيب المتنبى في روايتين هما: (الشاعر الطموح وخاتمة المطاف) ثم يتابع سلسلة رواياته التاريخية ليقدم لنا رواية (هاتف من الاندلس) يحكي فيها حياة الشاعر ابي الوليد بن زيدون وقصة حبه للأميرة ولادة. انن تقف (رواية سيدة القصور) بدعاً بين جميع ما قدمه علي الجارم من روايات تاريخية لاهتمامها المتزايد بالاحداث التاريخية وهي تصور آخر ايام الدولة الفاطمية في مصر، واصفة اسباب زوالها والصراعات الفكرية والعقائدية التي تمخضت عنها تلك الحقبة التاريخية الى ان تصل بتتابع في سرد احداثها الى زوال

(1) سنوحي، محمد عوض محمد، 83. وينظر: 74، 77، 103.

تلك الدولة واستيلاء الايوبيين بزعامه صلاح الدين الايوبي على عرش مصر وذلك في حدود عام 561هـ.

يبدو ان بناء الحدث في رواية الجارم هذه قريب الشبه بروايات جرجي زيدان التاريخية من ناحيتين، الاولى: اهتمامها بسرد الاحداث التاريخية وحشدها في متن السرد الروائي، فضلاً عن كثرة الاهتمام بالتفاصيل والاستطرادات والجزئيات، مما جعل دور الشخصية مقزماً، بل ثانوي يتبع الاحداث، وتغيب الشخصية من فضاء الرواية بانتهاء الحدث، وهذا ما يفسر كثرة الشخصيات في هذه الروايات وغياب الشخصية المركزية فيها. أما الناحية الثانية التي تلتقي فيها رواية الجارم بالرواية التقليدية العربية، فهي طبيعة الحقبة الزمنية او التاريخية التي تتخذها الرواية ميداناً لحدثها، إذ انها على غرار روايات زيدان تتخذ من مرحلة التأزم والصراع او مرحلة التحول التاريخي موضوعاً لها⁽¹⁾. وربما يعود السبب لما تقدمه (حقبة التأزم) هذه من حبكة جاهزة ومعدة لان تكون مادة اولية للرواية التاريخية.

وعلى غرار أغلب الروايات التاريخية فإن الحدث فيها مقسم على فقرات تبدأ بالرقم (1-15) تتجانب تلك الاحداث الجسام بتسلسل وتتابع يجعلك تشعر أنك أمام مؤرخ يقدم لك تاريخاً لاعمالاً ادبياً، وطبيعي والحال هذه ان يكون البناء تنابعي للحدث هو المهيمن في رواية سيدة القصور، ويتضح ذلك عبر استهلالها الذي يكرسه الراوي لمثل هذا الغرض فيقدم وصفاً للمكان والزمان ليكون انطلاق الحدث بعدئذ طبيعياً فالمكان (عدن) والزمان يوم من ايام الصيف الحارة: " ... قد افضى الناس بمدينة عدن هذا الومد، وهزل اجسامهم القیظ بعد ان توالى عليهم شهور الصيف شديدة لواحاً، كأنما كانت تتنافس في مسهم بشواظها، فلا يجئ شهر إلا وهو أشد وأنكى من صاحبه..."⁽²⁾.

(1) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 73. وينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 83.

(2) سيدة القصور، علي الجارم، 23.

ومن العيوب الفنية التي طغت على سرد الاحداث، لغة السرد المثقلة بالمحسنات البلاغية عبر الاحتفال بنصاعة التعبير، ورشاقتة والتفنن بالاسلوب، والاحتفاء بالعبارة الانشائية المججلة، مما أثر سلباً في التصوير الفني للحوادث حتى طمست ملامحها احياناً، وضاعت الفكرة احياناً اخرى. ومن اليسير التدليل على هذا الحكم، بالاختيار العشوائي لاي جزء من السرد الروائي، وكيفينا هذا المقطع من سيدة القصور على لسان احدى الشخصيات: " إن لي قصة تستنزف ماء الشئون، وتثير لواعج الشجون. ولكن لساني لم ينبس بها لاحد. وماذا في ان تكشف ذات نفسك لقوم لا يلقونك إلا بالسخرية والتكذيب والمراء انا لست أمه، ولكن ابي كان حاكماً في بلاد الجركس، ولم يكن له من ولد غيري، وكنت ريحانة حياته، وفلة كبده، وحب قلبه. وكان بي مشغوفاً، وبحبي كلفاً... واذا كان الشباب جمالا فأجمل منه ان يكون جميلا. وكلما تبلج حسني زاد صاحبي بي حفاوة ولي اكراما...⁽¹⁾.

ولعل التعليل الفني الاكثر قبولاً للظاهرة الانشائية هذه، يعود إلى ان كاتبها لغوي قدير، وشاعر مرموق، صاحب ثقافة عربية تقليدية واسعة، تلك المؤهلات كلها قد تركت ظلالها على اسلوبه الروائي، ولعل اختياره لجنس الرواية التاريخية تحديداً ومحاكاته لشخصياتها الدينية والادبية وللشعراء والقادة والامراء بلغة عصرهم هي سبيله الوحيد لتقديم اسلوبه في قالب روائي نثري.

بعد رواية (سيدة القصور) توالى المحاولات لكتابة الرواية التاريخية وكان ابرزها رواية (الثائر الاحمر) التي ظهرت بعد عام واحد من صدور رواية (سيدة القصور). افصح فيها كاتبها علي احمد باكثير عن علاقة الماضي بالحاضر او التاريخ بالواقع، فهو لم يرم إلى تسجيل احداث تاريخية محضة لأدراكه أن اوراق التاريخ كفيلة بذلك، لذا فهو يتخذ التاريخ إطاراً لاحداث روايته ليعالج موضوعاً

(1) سيدة القصور، علي الجارم، 85. وينظر: 67، 80، 133.

انسانيا اجتماعيا محوره الفقر والعدالة في المجتمع الذي يعيشه وما يقوده الظلم من تطرف في المبادئ والاخلاق والقيم. واحداث الرواية على نحو عام تمثل صراعا بين القيم والمبادئ والعادات، وبين التطرف والاحاد والتمرد. يمثل الطرف الاول السلطة الحاكمة المتمثلة بالمعتضد والسلطة الدينية المتمثلة بالشيوخ ابي البقاء البغدادي. ويمثل الطرف الثاني حركة القرامطة التي ظهرت في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري، وداخل هذين التيارين المتصارعين يناقش بالكثير على لسان شخصياته قضايا اجتماعية و انسانية حية معاصرة استعار لها أطارا تاريخيا بدا مقبولا جدا وبذلك استطاع بالكثير بما يمتلكه من براعة فنية أن يخرج للرواية التاريخية من عباءة السرد التاريخي المحض للقائم على الوعظ والتعليم، كما ألفناه عند جرجي زيدان، إلى مجال انساني أشمل واكثر حيوية عبر مناقشته لقضايا معاصرة في ثوب تاريخي، احس كاتبها لسبب او لآخر ان الرواية التاريخية اسلم الطرق للوصول إلى غايته فصارت الرواية التاريخية الجديدة ذات هدف ومغزى بعد ان كانت تعليمية. بيد ان هذا التطور الذي بدا ملموساً في جانب المضمون والموضوع لم يجد ما يوازيه في الجانب الشكلي ولا سيما على مستوى بناء الحدث الروائي الذي لا يزال، يدين بولائه للبناء التقليدي المتتابع، فالحدث فيها يبدأ من الماضي باتجاه الحاضر من دون عودات إلى الوراء تنقاسمه اربع مراحل يسميها (سفر) يؤكد هذا التقسيم صلة الترابط والتجاور بين الاحداث، فكل سفر من هذه الاسفار الأربعة يعد مكملاً للآخر، فالسفر الاول: يتناول حركة القرامطة التي ظهرت في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري منذ بدايتها، ويذكر أن بطلها حمدان قرمط كان شابا يعمل في اول أمره أجيراً في أرض ابن الحطيم، احد الأقطاعين الكبار في الكوفة، وكان حمدان يعول أمه وزوجته وأخته عالية وراجية، التي اختطف العيارون احديهما فبدأ بالبحث عنها.

وهذا ما تكفل بسرده السفر الثاني، وفي اثناء بحثه تعرف على بعض العيارين الذين أغروه بمذهبهم ولقنعهو بأنهم انما يسطون على الاغنياء المترفين،

وينهبون اموالهم لتوزيعها على الفقراء، ولإقامة العدل بين الناس، وفي ظل هذه المبادئ الجديدة التي آمن بها دخل ضمن حركة (القداحين) وهي حركة اتخذت لها صبغة دينية عقائدية واعلنت تمردا وثورتها على السلطة العباسية الحاكمة، واستطاعت هذه الفرقة من توسيع نشاطها وانشأت حركة القرامطة بقيادة حمدان قرمط وتم لحمدان في ظل مذهبه الجديد ان ينشأ مدينة شعارها (العدل الشامل) بيد ان الخلاعة والفساد اللذين اعتريا مدينته سرعان ما كانا سببا في انحلال الاواصر التي تربط أناسها، وهذا ما يصفه السفر الثالث الذي يكشف زيف وادعاء هذه الدعوة الجديدة وفساد مبادئها ويلقي بالتبعة على الفقر والجهل الناجمين من عدم تطبيق الاسلام ومبادئه تطبيقاً صحيحاً. وهكذا يكون السفر الرابع بمثابة خاتمة الاحداث المتتابة ويتضح فيه ان الخليفة العباسي قد عد العدة للقضاء على هذه الحركة، ليس بالحرب على هؤلاء الخارجين، بل عن طريق آخر جاء من صاحب مشورته الصالح شيخ الاسلام ابي البقاء البغدادي، الذي اقترح عليه تطبيق مبادئ الاسلام كما جاء بها القرآن الكريم وأقرتها السنة النبوية، فهي خير ما يحقق لهؤلاء المتمردين الضعاف مبتغاهم ويثوبوا إلى رشدهم بعد ان اكتشفوا ان هذه الحركة التي انضموا تحت لوائها لاثقق لهم ما يصبون إليه؛ لانها قائمة على الاتحاد والانحلال والانفلات من القيم والمبادئ التي جبل الانسان على الانضواء تحت لوائها. وفي خاتمة الاحداث الروائية يسود الامن والسلام والعدل مع تطبيق مبادئ الاسلام وتنتهي حركة القرامطة داخليا وخارجيا بعد ان اعلن مؤسسها حمدان قرمط توبته وعودته إلى الدين الحنيف.

الاحداث الروائية، على الرغم من سمة التتابع التي تتمتع بها بطيئة الايقاع، وربما يعود السبب في ذلك إلى تركيز الروائي على قضايا اجتماعية وعقائدية ونفعية على حد سواء تخص شخصياته، فحمدان قرمط يعيش حالة صراع مستمرة بين مبادئه التي تربي عليها، والمبادئ الدخيلة التي تعلمها من (مذهبه الجديد) وكذلك سائر شخصيات الرواية، فضلاً عن مناقشة الكاتب لقضية العدالة الاجتماعية

والاقتصادية والفقر وما يؤدي اليه من ظلم وجور على لسان شخصياته وحواراتهم التي برع في إدارتها ولعل تلك القضايا الانسانية المشتركة في كل عصر وزمان هي ما جعلت رواية(الثائر الاحمر) قريبة الشبه بعصر كاتبها الذي شهد صراعاً مشابهاً بين الشيوعية والاسلام في النصف الاول من القرن المنصرم. ومن تلك الصراعات النفسية التي أبطأت حركة القاص، من دون ان تعيق مسيرته التتابعية هذا الوصف لمشاعر شخصية حمدان وما يعانيه من اضطراب:

" لم يؤمن حمدان بالإمام المعصوم الذي يدعو إليه الاهوازي، ولم يكلف نفسه عناء التثبت في أمره ليتحقق من وجوده او عدم وجوده، وانما آمن بالهدف الذي ترمي إليه هذه الدعوة الجديدة. اذ كان هو هدفه من قبل..."⁽¹⁾.

يبدو ان النجاح الذي حققه علي احمد باكثير في ميدان الرواية التاريخية كان قد حفز كتابا تاريخيين اخر، منهم محمد سعيد العريان الذي قدم عدداً من الروايات التاريخية أتخذت من تاريخ مصر الاسلامية ميداناً لادائها باستثناء روايته الرابعة(بنت قسطنطين) فقد اختار لها احداثاً تمثل مرحلة متقدمة من التاريخ العربي الاسلامي، حيث تقع احداثها في النصف الثاني من القرن الاول الهجري أيام للخلافة الاموية، والملاحظ على بناء الحدث في رواياته جميعاً، ان الحدث يسير بتتابع خطي مجازاة للحدث التاريخي الذي أهتم العريان بتصويره ببراعة من دون ان يؤثر ذلك في البناء الفني العام في روايته، فهو لا يقحم الجانب التاريخي والمعلومات التاريخية اقحاماً قسرياً في احداث روايته، بل يجعله مرتبطاً بصلاب الاحداث الروائية ومتماهاً معها عبر خلطه الحقيقة التاريخية بالخيال الفني خلطاً لا تصبح فيه الاحداث التاريخية مسخاً من التاريخ والادب، بل احداث ناضجة فيها بهاء التاريخ ووقاره، وضياء الادب وعاطفته. وقد تجلت بعض هذه الخصائص في رواية (باب زويلة 1947) التي تعد مرحلة متقدمة في نتاج العريان، لان مجال

(1) الثائر الاحمر، علي احمد باكثير، 140. وتظنر: الصفحت، 80، 89.

الخلق الفني واضح فيها، والحركة الدرامية للأحداث والشخصيات ظاهرة نامية، كما ان الرواية بأحداثها استطاعت ان تعكس الصورة الحضارية للعصر المملوكي، القلق سياسيا واجتماعيا، بإبعادها الفكرية والاجتماعية، مع الاهتمام قدر المستطاع بالتحليل النفسي للشخصيات ووصف المكان الذي تدور في فلكه الأحداث.

يبدو أن هذا الامتياز الذي حصلت عليه رواية باب زويلة يرجع إلى حسن اختيار الروائي للبناء والمعمار الذي ينسجم وموضوع الرواية وعناصرها بغض النظر عن حداثة هذا البناء وتعبده وقدم ذلك وبساطته، فرواية باب زويلة ذات بناء تقليدي متتابع لمجموعة من الأحداث تدور حول حياة مملوك أسمه (طومان باي) تتبعه منذ مدارج طفولته، وحتى مصرعه على باب زويلة في القاهرة. تبدأ الأحداث حين كان طومان باي ما يزال صبيا في حجر أمه، وهذا ما ينفرد به القسم الاول من الرواية المعنون عنوانا داخليا ذا طبيعة مكانية (في بلاد الكرج) وفيه يصف العريان المكان الذي يمثل قبيلة (طومان) على هذا النحو:

"على امتداد الطرف في ارجاء الغور المنبسط بين جبال القبع والقوفاز، كانت تقيم قبيلة من أشد قبائل الجركس بأساً واعزهم نفساً، وأقواهم شكيمةً في الحرب والسلم. وأحرصهم على الغلبة وإدراك الثأر... (1)".

وبعد هذه الإشارة المكانية تسرد الأحداث على نحو متوال على طول بقية الاقسام الأخرى، ويتصدر كل قسم من هذه الاقسام عنوان يشير إلى طبيعة الحدث ويعد في الوقت نفسه امتداداً وتكميلاً لما سبقه، فبعد ان اهتم القسم الاول بوصف المكان وتهيئة مسرح الأحداث، أخذت بقية الاقسام على عاتقها سرد الأحداث بتتابع منذ اختطاف (طومان باي) من قبل احد النخاسين ومن ثم بيعه إلى الامير (قنصوه الغوري) حاكم حلب الذي يصبح هو السلطان بعد قتل السلطان (قائيباي)، وبعد تفتت قوى الامراء من المماليك بسبب تقائلهم على العرش تمضي الأحداث الروائية

(1) على باب زويلة، محمد سعيد العريان، 13.

المنتابعة، وتبين مقتل الغوري في موقعة (مرج دابق) التي دارت بينه وبين السلطان سليم الاول، وبعد موته يتولى ابن أخيه طومان باي حكم مصر، فواصل الحرب ضد العثمانيين، ولكنه هزم ووقع أسيراً في قبضتهم، لينفرد القسم الأخير من الرواية المعنونة (بأخر الطريق). بوصف مشهد شنق طومان باي من قبل العثمانيين، في الوقت الذي كانت امه قد اتت من بلاد الكرج، في رحلة شاقة، لتراه في أوج مجده وسلطانه، بيد أنه لم يقدر لها ان تراه الا مشنوقاً ومعلقاً بالحبال على باب زويلة، كما يتضح في المقطع التراجمي من خاتمة الاحداث: "وهتفت المرأة ثانية ولدي... وخيل إليها كأنما سمعت جوابه، فانفلتت من يد صاحبها عجلت تحاول أن تشق الزحام لتصعد إليه، ولكنها لم تصعد، بل سقطت مغشياً عليها في ظل جسد مشدود بالحبال يتأرجح في الفضاء، ثم استفاقت وملاّت (نور كلدي) عينيها من ولدها كما تمتنت، وأسمعت نداءها، فهل رأها طومان باي واسمعها نداءه"⁽¹⁾.

على الرغم من كثرة الشخصيات والاحداث، في هذه الرواية، وازدحامها وتعدد اطراف الصراع، فقد استطاع العريان ان يحكم زمام الاحداث، وان يحرك خيوطها برهافة ودقة، فكان الحدث وبنائه على الرغم من عفويته وبساطته، محكماً ومتماشياً مع بقية عناصر القص بحيث بدت الرواية قطعة من الماضي نفخت فيها الروح، فتمثلت لنا حية ونامية. وسجلت رواية باب زويلة اضافة جديدة إلى سيرة مسيرة الرواية التاريخية العربية.

وثمة تطور فني ملموس يمكن ملاحظته عبر التتبع التاريخي لمسيرة الرواية التاريخية العربية الذي يمتد طويلاً منذ البداية المبكرة لجرجي زيدان 1914 وما سبقها من محاولات، مروراً بعام 1939 الذي يعد الميلاد الحقيقي للرواية التاريخية الفنية المتمثلة برواية (عبث الاقدار) لنجيب محفوظ وانتهاء بعام 1967 الذي اتخذت فيه الرواية على نحو عام مسارات أخرى، وانكشفت للرواية التاريخية

(1) علي باب زويلة محمد سعيد العريان، 361.

لأسباب كثيرة ومتنوعة فات ذكرها. وعلى الرغم من هذا التطور الفني الحاصل، إلا ان هناك روايات تاريخية ظهرت في مراحل لاحقة لمرحلة الريادة والنضج الفني لم تصل فنياً إلى سابقتها، ولم تتابع في مستواها الفني الخط التصاعدي لتطور الرواية التاريخية. وتتباين اسباب التراجع الفني لهذه الروايات تبعاً لتباين كتابها، ومستواهم الثقافي والمعرفي وتجربتهم الكتابية ومنظورهم للرواية التاريخية والهدف منها. والأسباب التي من اجلها كتبت الرواية. ويشارك كذلك التباين بين الاقاليم والاقطار العربية في رسم المستوى الفني للرواية ايضاً، ففي الوقت الذي تصل فيه الرواية التاريخية الى مرحلة النضج عند بعض الروائيين المصريين، تفشل روايات ظهرت في بلدان عربية أخرى إلى الوصول إلى المستوى الفني نفسه، على الرغم من انتمائها للحقبة نفسها.

وما يعنينا في هذه الظاهرة الاثر الذي تتركه على اساليب بناء الحدث وانساقه، اذ شهد الحدث تطوراً ملموساً في طرائق بنائه واساليبه تبعاً للمسيرة التاريخية والزمنية التي قطعتها للرواية التاريخية، وتعدد الاقاليم والاقطار واختلاف ظروف كتابتها ومبرراتها، فأبان ظهور روايات تاريخية غاية في الخلق الفني من امثلة روايات نجيب محفوظ وياكثير والعريان وغيرهم، برزت روايات عربية في الحقبة نفسها تشكو ضعفا في المستوى الفني ولا سيما على صعيد بناء الحدث. ويمكن للناقد ملاحظة ذلك عبر هذه القراءة لتجليات الحدث في رواية (سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت 1949) لشعبان رجب الشهاب - بوصفها مثالاً صالحاً لظاهرة تدنى المستوى الفني -.

يأخذ الحدث فيها شكلاً متتابعاً في سرده، وهو يستعرض تاريخياً مدينة تكريت عبر قصة يفتح بها السرد تحكي قصة راهب اسمه (ماروثا) ينتقل بين الأديرة الى ان يستقر في آخر المطاف في كنيسة في مدينة تكريت وسط قبيلتين من اكبر قبائل العرب قبل الاسلام وهما تغلب وأياد. ويستغل الكاتب هذا الحوار المفتعل بين الراهب ولحد سكان المدينة ليزودنا بالكثير من المعلومات، على لسان

شخصيته، تخص المدينة وسبب تسميتها وقبائلها وانسابها، مذكراً ذلك بالمصادر التاريخية التي نقل عنها معلوماته، مما انتقل الحدث وافقده حيوته وكادت تلك المعلومات التاريخية ان تجعل من السرد وثيقة لا عملاً فنياً، كما في هذا المقطع الذي يمثل حواراً دار بين (ماروثا) واحد سكان المدينة، بدت فيه النزعة التعليمية واضحة، ولا سيما انه يذيل هولمسه بالمصادر التي استقى منها معلوماته، وهذا النهج يذكرنا بمنهج جرجي زيدان في رواياته التاريخية " على بعد ثلاثة واربعين فرسخاً من الموصل تقع مدينة تكريت وهي تطل على نهر دجلة من الجهة اليمنى من فوق جبل لا يتجاوز الخمسين متراً في الارتفاع مشادة على بضعة تلال تحفها ديان منخفضة تتحدر نحو النهر بصورة تدريجية وبيوتها متلاصقة متقاربة إلى بعضها مما أدى إلى ضيق الشوارع...⁽¹⁾.

وما يروع في هذه الصفحات من المعلومات التاريخية ليس كثرتها فحسب، بل انعزالها عن السرد، وعدم التحامها به بحيث باتت تشكل صفحات منفردة مفصولة الغرض ولا تخدم بناء الحدث الروائي.

وفي الوقت الذي تحمل فيه الرواية عنواناً ثانوياً (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) فإن قصة الفتح هذه محور احداث الرواية كما يشير عنوانها، نترجع إلى مدى بعيد بازاء هذه المعلومات التاريخية، ولا تحظى الا بالجزء الاخير من الرواية، الذي يمثل نهاية الاحداث الرواية. وكان طبيعياً جداً امام هذا الفيض الغزير من السرد التاريخي أن يأخذ الحدث الروائي نمطاً متتابعاً في بنائه انسجماً وتماسكاً مع الوقائع التاريخية التي غلبت عليه، وازاء ذلك كله تراجعت الرواية فنياً في بنائها للحدث نتيجة للصيغة التعليمية التي سيطرت عليها، ولحدثة عهد مؤلفها بهذا الضرب من الفنون الذي يحتاج إلى حنق ولتقان اكثر من أي فن آخر، لان

⁽¹⁾ سلمى التخليبة، او قصة الفتح الاسلامي لتكريت، شعبان رجب الشهاب، 40.

وينظر: 41، 42، 43، 44، 46.

انقلاب كفتي الميزان بين (التاريخ والفن) وترجيح احدهما على الأخرى من دون عملية (توليف) بينهما يجعل من الرواية تاريخاً صرفاً او فنا بلا هدف.

إن انخفاض المستوى الفني للحدث وتثنيه في بعض النماذج القليلة من الروايات لظروف خاصة بها، لا يلغي ما حققته الرواية التاريخية العربية من نجاحات على المستوى نفسه، وبدا هذا النجاح مائلاً من خلال تبدل الغرض والهدف من سرد الاحداث التاريخية، اذ تحولت الرواية التاريخية في بعض نماذجها المتطورة من وسيلة لتعليم التاريخ وبعث التسلية والترفيه إلى هدف اسمى هممه معالجة قضايا معاصرة تخص عصر المؤلف ومشكلاته، قضايا لم يرغب او قل لم يستطع ان يقولها على نحو مباشر، فاختر لها ثوبا قشيبا يكشف ولا يكشف عما ترمي إليه، فكانت الرواية التاريخية رمزاً وقناعاً في عصر صودرت فيه حرية الرأي والفكر، فكانت روايات نجيب محفوظ الفرعونية استجابة طبيعية للاحداث التي امت بمصر بين الحربين العالميتين من جهة وتسلط الاحزاب الحاكمة وصراعاتها من جهة اخرى، واستنهض علي احمد باكثير في رواياته الروح الاسلامية للدفاع عن العروبة والاسلام، وعن الارض العربية للمغتصبة ودعا للوقوف ضد المستعمرين والحكام المتواطئين معهم، فجاءت رواياته (واسلاماه والثائر الاحمر، وسلامة القس) تأكيداً منه على دور وحدة الصف والعقيدة، وضرب لذلك امثلة رائعة من التاريخ الإسلامي. وتشارك رواية د. داود سلوم (عهد مضى) بالهدف نفسه، فهو يختار لحدثها فضاء بابليا اسطوريا حكيت فيه قصة شاب تمرد على الاوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في عصره بأسلوب انتقادي، اراد عبره المؤلف، الذي يتوارى خلف شخصية (يونس) بطل الرواية ان ينتقد قضايا اجتماعية عاشها أبان العهد القاسمي، لحس انه لا يستطيع ان يقولها على نحو مباشر. فكان من الطبيعي أمام هذا السيل من الانتقادات والافكار التي طرحتها شخصية (يونس) التأثيرة على العبودية والخضوع كهنة بابل وطواغيتها، ان يضعف الخيط الرابط بين الاحداث، وان يكون ثقل السرد موجهها نحو الفكرة على الرغم من ان الرواية

مقسمة على أربعة فصول يمثل كل فصل جزءاً من حياة الشخصية (يونس) بدءاً من طفولته وانتهاء بموته⁽¹⁾. أقول على الرغم من ذلك فإن هذا التدرج الذي اتبعه المؤلف في ملاحقة حياة يونس لم يضمن لنا فاعلية الحدث وقوته لطبيعة الرواية نفسها والهدف الذي كتبت من أجله. فهي تعد رواية نقد وافكار ترمي لرصد نوع من الفساد الاجتماعي يعرضه المؤلف على نحو حاد،⁽²⁾ مما جعل حدث هذه الرواية، على بساطته، ينضوي تحت الاسلوب المتتابع انتقاله زمانياً من الماضي باتجاه الحاضر عبر المراحل التي تقطعها الشخصية الرئيسية التي تدور معظم أحداث الرواية حولها ومن منظورها.

ب- الاسلوب التضميني:

يتضح عبر دراسة اساليب عرض الحدث وانساقه، هيمنة النسق التتابعي من خلال كثرة الروايات التاريخية العربية بعد 1939 التي بني حدثها باسلوب التتابع. بيد ان هذه الهيمنة لا تلغي وجود طرائق بنائية أخرى للحدث في هذه الروايات نفسها " وغالباً ما يتعاضد في العمل الروائي الواحد نسقان بنائيان او اكثر"⁽³⁾ فنسق التتابع، مثلاً، الذي يمثل حكاية تروى على نحو متسلسل، ينطوي عادة على قصة ثانوية إلى جانب القصة الرئيسية، وبذلك يهيئ السرد لولادة نسق جديد هو نسق التضمين، الذي يعني "عملية ادخال قصة في قصة أخرى"⁽⁴⁾ بان "يدخل الكاتب على حكايته عناصر أجنبية يضمنها نسيج الحكاية الأم، وهي عناصر تعترض مجرى النص، منها جاءت تسميته بالنسق المعارض او التضمين"⁽⁵⁾.

(1) ينظر: رواية عهد مضى، د. داود سلوم، 83.

(2) لقاء اجراه الباحث مع د. داود سلوم بتاريخ 2002/9/8 قال فيه: (... ان الحدث في هذه الرواية خيط ربط فقط، وإلا فالرواية رواية نقد وافكار معروضة على نحو حاد).

(3) البناء اللغوي في الرواية العربية في العراق، 57.

(4) طرائق تحليل السرد الأدبي، (مقولات السرد الأدبي) تودروف، 56.

(5) البناء اللغوي في الرواية العربية في الكويت، 91.

يعد أسلوب التضمين من الأساليب القديمة، والاكثر توظيفاً في بناء الحدث في الرواية التاريخية العربية؛ لقابلية هذا الأسلوب وطواعيته على سد الفجوات الزمنية الحاصلة بين الأحداث التاريخية، فإذا كان المؤرخ يقوم بتدوين الوقائع التاريخية الكبرى والخطوط العريضة منه، فإن الروائي التاريخي بوصفه فناناً يقوم برتق تلك الفجوات بما يهيئه له خياله من أحداث (غير تاريخية) على شكل قصص مضمنة للأحداث التاريخية الرئيسة، وغالباً ما يكون المضمن قصص غرام، وأحداثاً يومية وشعراً، وفكاهة وخاطرة... غابت من مدونة المؤرخين ولم تحفل بها كتبهم ومجلاتهم. ومن مبررات استعمال هذا النسق في الرواية التاريخية أيضاً، فعاليتها في بعث التشويق وإبعاد الملل عن القارئ عبر التناوب في سرد الأحداث والانتقال من مستوى إلى آخر، ولا سيما في الرواية التاريخية التي يولد فيها السرد التاريخي نوعاً من الملل والرتابة، لذا فإن كاتبها غالباً ما يحاول التغلب على ذلك عن طريق قصة ثانوية مضمنة، هي في أكثر الأحيان قصة غرام بعيدة عن الإطار التاريخي ووقائعه، فإذا كان الغالب على الحدث الرئيس في الرواية التاريخية الواقعة التاريخية فإن القصة المضمنة له لا تمت بكبير صلة. ونجد ذلك مثلاً في روايات جرجي زيدان التاريخية، حيث لا تخلو رواية من رواياته من قصة غرامية تسير جنباً إلى جنب مع القصة الأصلية التي تمثل وقائع تاريخية⁽¹⁾ وكانت الغاية من هذا الضرب من التضمين هو إبعاد الملل وبعث التسلية والتشويق ومن ثم التخفيف من رتابة السرد التاريخي ومن ثم أصبح التضمين في الرواية التاريخية الجديدة⁽²⁾، فاعلاً ومؤثراً في بناء الحدث ولا يكتفي بإداء وظيفة التسلية وملء الفراغ، بل أصبح فضلاً عن مهمته هذه يسهم في بناء الحدث العام في الرواية التاريخية.

(1) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 115. ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 83.

ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 61.

(2) الرواية التاريخية الجديدة، مصطلح اطلقه على الرواية التاريخية التي ظهرت بعد عام 1939 واتخذت لها مسارات جديدة عن سابقتها شكلاً ومضموناً.

ويرجع ارتباط التضمين بالرواية التاريخية إلى جنس الرواية التاريخية نفسها حيث أن الموضوعية التي يتسم بها الحدث التاريخي، الذي هو عماد الرواية التاريخية، فرض نوعاً من التوظيف يعيد للرواية فنيته أو قل ذاتيتها، ويغلفها بنوع من الخيال، ومن ثم ينأى بالسرد عن حقيقة كونه سرداً تاريخياً صرفاً. وتبقى حظوظ التفاوت في نجاح بناء التضمين فنياً، مرهونة بقدرة الكاتب وحسن إدارته للجانب الفني في روايته وتوظيفه لهذه الثيمة المهمة، لذا كان هناك تفاوت ملحوظ بين الروايات التاريخية في توظيف التضمين فنياً، مما جعلنا نعكف على دراسة بعض النماذج الروائية التي تضمنت إلى جانب حدثها الرئيس حدثاً ثانوياً، أي النماذج التي ضمت إلى جانب أحداثها التاريخية أحداثاً خيالية، راصدين بذلك اشتغال تلك الثنائية في جسد الرواية التاريخية، أخذين بنظر الاعتبار علاقة القصة الرئيسة (الأم) بالقصة المضمنة، فهي إما أن تكون قصة (ذاتية) ناشئة من القصة الأصلية نفسها وذات علاقة بها أو تكون (اجنبية) عنها وذلك عندما يعمد الروائي إلى تضمين قصته وأحداثه الرئيسة نصاً معروفاً وسابقاً عن نصه القصصي الأصلي من الناحية التاريخية⁽¹⁾. وعلى وفق هذا التأسيس يمكن أن نقسم التضمين في الرواية التاريخية العربية (1939-1967) على قسمين بحسب علاقته بالأحداث الرئيسة:

1- التضمين الداخلي.

2- التضمين الخارجي.

1- التضمين الداخلي: ونعني به تضمين قصة أو حدث داخل إطار القصة الرئيسة، بشرط أن تكون القصة المتضمنة ذات علاقة مباشرة بالقصة الأصل تتولد داخل الحكاية نفسها وترتبط بشخصياتها وأحداثها، وتكون غالباً إحدى شخصيات القصة الأم هي المشاركة في القصة المضمنة، كما في روايات جرجي زيدان حيث تكون الشخصية التاريخية في الأحداث الروائية هي بطلة

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 83.

القصة الغرامية المضمنة لأكثر رواياته. وبرز أشكال التضمين الداخلي في الرواية التاريخية العربية هي:

القصة الغرامية: تعد القصة الغرامية من أبرز أشكال التضمين الداخلي وأكثرها شيوعاً في الرواية التاريخية العربية، وهو أسلوب أدبى عليه الرواية التاريخية منذ نشأتها، بيد أن بعض المبررات الفنية والغايات قد اختلفت بين تضمين القصة الغرامية في الرواية التاريخية التقليدية والرواية التاريخية الفنية، 1939، فبعد أن كانت وظيفة القصة الغرامية مقتصرة على أضواء عاملي التشويق والتسلية، أصبحت في الرواية التاريخية الجديدة تسعى إلى شيء آخر تسعى أن تكون فاعلة في بناء الحدث الرئيس وإرساءاً وتنبؤاً بنهايته، ولم تكف بهذا القدر، في بعض نماذجها الروائية الجديدة، بل أصبحت هناك حالة اندماج كامل بين الحداثين أو بين القصتين الرئيسة والمضمنة حتى كانت تتنافسها مكانتها على مستوى السرد، وتولد نسقاً بنائياً ثانياً هو نسق التناوب. ومن الروايات التاريخية العربية التي شكلت فيها القصة الغرامية بناءً داخلياً تجاوز أطار التسلية والترفيه إلى غايات فنية أكثر أهمية، رواية (الوعاء المرمرى: محمد فريد أبو حديد 1941) التي تبدأ القصة الغرامية فيها سردياً، منذ مستهل الرواية، وهي تتكشف عن قصة حب بين (خيلاء وسيف بن ذي يزن) والتضمين هنا تضميناً ذاتياً داخلياً، حيث أن بطل الرواية (سيف بن ذي يزن) هو أحد أطراف القصة الغرامية المضمنة كما أنه بطل الأحداث التاريخية الرئيسة في الرواية، ويتم هذا التداخل بين الحداثين المضمن والرئيس عن حالة تفاعل واندماج تسهم في بناء الحدث وتصعيده، وظهر ذلك جلياً منذ مطلع الرواية حيث تذكر فيه (خيلاء) حبيبها (سيف بن ذي يزن) عندما ذهباً مرة إلى كنيسة (إبرهة الحبشي) وباستمرار السرد عبر ذكريات خيلاء، أحد أطراف القصة المضمنة، ندخل إلى الحدث التاريخي الرئيس حيث نعرف أن (إبرهة) هذا يريد نشر المسيحية، ويهم بعمل كبير وهو غزو الكعبة المشرفة وهدمها للغرض نفسه، وقد سبقت هذه الأحداث التاريخية من دون إقحام وافتعال، وبفضل من القصة

الغرامية التي ادت وظيفتها فنيا وخدمت البناء العام للحدث الروائي، كما يتضح في هذا المقطع الذي نتضح فيه ملامح الحدث الرئيس عبر القصة الغرامية في مستهل الرواية: "... وعادت تسأل نفسها، أیذهب الیوم إلى الكنيسة ويجلس بجانبها إلى يسارها كما جلس من قبل ويهمس في اذنها همسات خافتة أثناء الصلاة؟... سیذهب ابرهة كما قال إلى مكة بعد يوم واحد وسيهدم كعبتها حتى یزول من الارض رجس الوثنية كما قال، ویجعل العرب یحجون إلى كنيسة⁽¹⁾."

یتضح لنا ان ما أدته للقصة الغرامية من وظيفة فنية هنا ليس سداً للفراغ، بل قدمت الخبر التاريخي بسهولة ويسر ومن دون اقحام، وهذا مطلب صعب وغاية مرتجاة قدمتها القصة الغرامية المضمنة للرواية التاريخية الجديدة، فضلاً عن وظيفتها التقليدية في بعث التسلية والتشويق في نفس القارئ والتخفيف من رتابة السرد التاريخي وموضوعيته. وإذا كانت بداية الاحداث التاريخية قد انبجست عبر القصة الغرامية فان نهايتها كانت بالاسوب نفسه، اذ يظهر (سيف بن ذي یزن) باحثاً عن حبيبته (خیلاء) بعد غيبة دامت اربع سنوات، ویظفر بحبيبته ویلتقيان ویبتادلان الوجد والشوق في حوار تنساب فيه الاحداث التاريخية انسياً لطيفاً من دون عناء وتكلف نتعرف من خلاله ان سيف بن ذي یزن استطاع ان یهزم (ابرهة الحبشي) ویسترد ملك ابيه واجداده بعد معارك ضارية دارت بين الفريقين كان للظفر في نهايتها لسيف وجيشه. بيد ان هذه للنهاية السعيدة للاحداث التاريخية لم تتوافق مع نهاية القصة الغرامية، فلم یفلح سيف عبر هذا الحوار الغرامي، ان یقنع خیلاء بالرغم مما حققه من انتصارات عظيمة، لان سنوات الفراق الأربع قد تركت في نفسها جرحاً عميقاً لم یلتئم بانتصارات سيف وامجاده. فقررت التهرب في احد الاديرة مكتفية بذكرى ذلك الحب، وبدا لسيف ان الامر كان ثمناً لانتصاراته، وان للظفر بالامرین امر محال⁽²⁾.

(1) الوعاء المرمري، محمد فريد لير حديد، 25.

(2) یظفر: الوعاء المرمري، 308 ومابعدها.

ويبدو ان هذا التكنيك في نهاية الحدث الغرامي، اسلوب لم تألفه الرواية التاريخية الكلاسيكية، حيث ان اغلب الروايات التاريخية، ولا سيما روايات جرجي زيدان تتوافق فيها النهايتان فمعظم هذه النهايات سعيدة تنتهي بالزواج، وتتماشى مع سير الاحداث التاريخية ونهايتها⁽¹⁾. وبالمقارنة مع الرواية التاريخية الكلاسيكية يتجلى لنا أمر آخر خاص ببناء الحدث المضمن إلا وهو ان القصة المضمنة لا تتطور تطوراً ذاتياً خاصاً بها، بل هي ترتبط بمجمل الاحداث الام وتتفاعل معها سلباً وإيجاباً، ومن ثم لا يمكن سلخها من جسد السرد بوصفها قصة ثانوية مضمنة؛ لان مثل هذا العمل يؤدي إلى تشويه البناء العام للحدث، وعلى العكس من هذا فان القصة الغرامية في روايات جرجي زيدان مثلاً، تنمو نمواً خاصاً بها بمعزل عن الحدث الرئيس وتسير جنباً الى جنب مع الحدث التاريخي من دون ان تلتحم به مكتفية بإداء وظيفتي التشويق والاثارة⁽²⁾. أما في رواية مثل رواية (الوعاء المرمرى) فتبدو حالة تضافر أو تلاحم بين النهايتين أو بين القصتين، ففشل قصة الحب ذات صلة بالاحداث التاريخية الرئيسة حيث يؤدي جزع خيلاء لفراق حبيبها سيف، وهو يبحث عن الحرية والمجد واسترداد ملكه، إلى تلك النهاية التراجيدية للقصة الغرامية، ومما يجعلنا نقول ان القصة الغرامية المضمنة ترتبط بالاحداث التاريخية وتقيم حالة تفاعل معها، وتفصح عن شيء من التطور في مسيرة الرواية التاريخية على صعيد بناء الحدث الروائي، وتكرس ذلك في رواية (رادوبيس 1943: نجيب محفوظ) فقد استأثرت القصة الغرامية فيها بمجمل السرد " فبدت صورة المرأة التي تظهر في الرواية عن طريق قصة الحب، في الغالب، شخصية أساسية في تشكيل الحدث الفني للرواية"⁽³⁾ شخصية رادوبيس ليست اسماً فقط

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية للعربية، 220. ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 102

ومابعدھا. ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 193.

(2) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 160.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 240 ومابعدھا.

والمؤلف لا يقدمها عن طريق السرد وإنما عبر مواقف متباينة تكشف عن شخصيتها، تلك الشخصية القوية التي استطاعت أن تأمر قلب ملك وتشغله عن رعيته فرادوبيس هنا ليست الأنثى التي تقف في الحب والعواطف وليست صورة تقليدية تحكمها اعتبارات خارجة عن إطار الفن، وإنما هي شخصية صادقة بالدرجة الأولى لمنطق الفن الذي يؤمن به الكاتب.

وتبدو فاعلية القصة المضمنة في رواية (رادوبيس) ودورها، من وعينا أن الرواية على نحو عام تصف صراعاً، صراع فرعون مع نفسه، وصراع الواجب مع العاطفة بمعنى آخر صراع بين حياة فرعون الخاصة وحياته العامة بحيث يؤدي تدخل شؤون حياته الخاصة مع حياته العامة إلى مأساة، فحب فرعون للغانية (رادوبيس) وهيامه بها وانفاقه الاموال على بناء قصرها وتزيينه، بعد أن رفض تسليم الاراضي الخاصة بالكهنة وضماها الى مملكته، كل ذلك أدى الى انتقام الكهنة منه وتأليب الشعب عليه، ويسبب من شخصية فرعون العنيدة يصر على استمرار علاقته برادوبيس على الرغم من تحذير لخته الملكة له، إلى أن تصل الاحداث الروائية. بتضافر القصتين المضمنة والرئيسة إلى الذروة، فيثور الكهنة والشعب على قائدهم فيجرح فرعون جرحاً بليغاً في مواجهة حصلت بينه وبين الثوار ويطلب فرعون من حرسه ان ينقلوه الى قصر (بيجة) قصر حبيبه رادوبيس ويشهد هذا القصر فصلاً تراجمياً ينتهي بموت فرعون في احضان رادوبيس ومن ثم لنحارها حزناً على فراقه كما في هذا المقطع من خاتمة الرواية: "... وكان الملك يستقرغ بقية الحياة القلقة في صدره المضطربة في انفاسه وقد خارت قواه ووهنت اعضاؤه، وماتت حواسه، واطلمت عيناه، ولم يبق منه إلا صدره بضطرب اضطراباً عنيفاً... وصاح بقوة رادوبيس أسندي رأسي، وأحاطت براسه يديها المرتجفتين وهمت أن تجلسه ولكنه شق شهقة قوية، وانتهت عند تلك المعركة الناقبة بين الحياة والموت⁽¹⁾.

(1) رادوبيس، نجيب محفوظ، 516 وما بعدها.

بدا لنا ان القصة الغرامية في رواية رادوبيس قد تركت تأثيرها في بناء الاحداث التاريخية فهي الخيط الرابط بينها، والسبب والدافع في حركتها فصراع فرعون مع الكهنة والشعب لا تطله اسباب تاريخية خارجية بقدر ما تلعب فيه قصة الغرام دوراً بارزاً في ادارة الصراع. ونجح نجيب محفوظ نجاحاً كبيراً بان جعل منها ركنا اساسيا في بناء الحدث الروائي، وهدفا فنيا محدداً بعد ان كانت وسيلة همها التخفيف من رتابة السرد التاريخي وتشويق القراء في الرواية الكلاسيكية التاريخية، وكجزء من التطور الفني الذي حصل في مجال حكاية الحب المضمنة نلمس ان الرواية التاريخية الجديدة ولا سيما عند نجيب محفوظ قد غابت فيها تلك النمطية المعهودة في نهاية احداث القصة الغرامية، حيث كانت معظم احداث حكاية الحب تنتهي نهاية سعيدة على غرار بناء الحدث في الحكاية الشعبية⁽¹⁾، أما في رواية رادوبيس، فلم يعد الكاتب مهتماً بارتضاء فضول القراء، وإنما هو مهتم بالفكرة التي يعالجها، وبالشخصية التي يرسمها ليقول عبرها شيئاً ما، وما نهاية رواية رادوبيس، تلك النهاية المأساوية التي تمثلت بموت فرعون وضياع ملكه ومن ثم فقدان حبيبته رادوبيس، التي انتحرت هي الاخرى حزناً عليه، الا مسوغات فرضتها طبيعة بناء احداث الرواية من دون أي مؤثر خارجي فجاءت احداثها منسجمة والإطار العام للرواية.

وتتضح فاعلية القصة الغرامية المضمنة في رواية اخرى هي رواية (أميرة قرطبة 1949: عبد الحميد جوده السحار)، اذ يؤدي حب الأميرة (صبيحة) زوجة (الحكم) امير الاندلس لكاتب القصر إلى ان يرتقي الاخير في سلم المجد وينافس على الامارة، ويكون ذا دور بارز في توجيه الاحداث التاريخية الرئيسة في الرواية والتي يدور محورها حول صراع على الامارة تتخله اللسائس والمكائد. وقد اكدت القصة الغرامية هذا الصراع واستطاعت ان تبني الحدث الاصل بناءً محكماً منذ

(1) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 83.

ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 37.

مستهل الرواية فأميرة قرطبة (صبيحة) تحولت من جارية من جواري القصر إلى زوجة للحاكم الأموي وما ذاك إلا أنه شغف بها حباً، كما يتضح من هذا الحوار الذي يصف اللقاء الأول بين (الحكم وصبيحة):

- نظر الحكم إلى قوامها اللين، فاعجبه حسنهما، فقال لها:

- من أنت؟

- جارية من جواري الأمير

- بل أنت ملك هبط من السماء، ثم قال:

- ما اسمك

- صبيحة⁽¹⁾.

ولم تنته فاعلية القصة الغرامية عند هذا القدر، فبعد زواج الخليفة من الجارية تنجب منه طفلاً يكون ولياً للعهد، وتتولد نقطة صراع أخرى إذ يحاول أخ الحاكم أن يكيد لهذا المولود الجديد، من جانب آخر يظهر خيط آخر في حلقة الصراع وهون الوزير الذي يعلم بحب الأميرة للكاتب فيثي بذلك للامير، فيبعد الكاتب على الرغم من إخلاصه لتخلي الساحة للوزير بعد أن أبعد أقوى المنافسين على الإمارة وبذلك تكون القصة الغرامية قد أدت دوراً فنياً مهماً في رسم خطوط الصراع ودوافعه وأسبابه ولا سيما أن صلب الأحداث الرئيسة يدور حول قضية تقاثل ونزاعات على الملك والامارة.

ومن الروايات التاريخية العربية الأخرى التي تضمنت تضميناً داخلياً رواية الكاتب التونسي البشير خريف (برق الليل 1960) تبدأ الرواية بـ " هذه قصة البطل التونسي برق الليل الذي عاش أحداثاً تاريخية خطيرة في القرن العاشر الهجري، فانه حضر قدام خير الدين ثم خطرة الأربعاء والاحتلال السبنيوري وفرار الأهالي إلى ناحية راعون وكانت له مواقف عجيبة⁽²⁾ .

(1) أميرة قرطبة، عبد الحميد جودة السحار، 13 ومليهما.

(2) برق الليل، البشير خريف، 11.

يبدو من هذا التقديم ان الجانب التاريخي محدد في هذه الرواية، وبما ان برق الليل وقصته الغرامية من العناصر الخيالية، فان الكاتب اتخذهما وسيلة ليطالعنا عبرهما على الظرف التاريخي الذي جرت فيه أحداث الرواية التاريخية، وبذلك تخلص المؤلف من التدخل المباشر ومن النقل الحرفي عن الكتب التاريخية، فجعل كل إشارة تاريخية مرتبطة بأحداث القصة الغرامية المضمنة، التي تمثل حب (برق الليل) العبد الاسود لـ(ريم)، بحيث أصبحت الاحداث التاريخية والمتخيلة تظهر من وجهة نظر الشخصية ومرهونة بانتقالها في الزمان والمكان، فبرق الليل هذا يتعلق بصورة ريم بعد ان رآها يوماً من كوة المختبر الذي يعمل فيه ويهيم على وجهه بحثاً عنها بعد ان أختفى خيالها، وفي رحلة بحثه هذه يمر بمعظم الاحداث التاريخية فاتصل بجيوش (خير الدين) والتقى بصديقه (شعشوع) ومن ثم يحضر، اثناء رحلته، بـ(خطرة الاربعاء) يوم هجوم الاسبان على تونس.

والمفيد هنا ان البشير خريف يوظف القصة الغرامية توظيفاً جديداً وبارعاً في هذا الجنس الروائي ونقل القصة الغرامية المضمنة مدى اوسع، فهو يستخدمها في عرض الاحداث التاريخية على نحو غير مباشر، ومن ثم ربط الاحداث التاريخية وتعليل اسبابها، فقد اختلفت المصادر التاريخية حول جلاء الاسبان عن تونس، والعوامل التي ادت إليه، ومن هذه المصادر من ترك الامر مفتوحاً من دون تعليل، في حين ان البشير خريف استعان بخياله الروائي عبر القصة الغرامية المضمنة، وعلل تلك الاسباب تعليلاً فنياً مقبولاً ومنسجماً مع مجمل الاحداث الروائية، لا يرجع جلاء الاسبان عن تونس إلى برق الليل، ذلك العبد الاسود الذي طرد من المختبر يوماً بعد ان عرف سر المواد الكيماوية وتفاعلها، ذلك العبد الذي خاض معترك الحياة وفشل في كل شيء في انتزاع حريته المسلوبة، وفي العثور على عائلته، ومن ثم اصيب بفاجعة جال تمثلت بفراقه لمحبيته ريم قسراً، وما ريم لديه الا رمز للحرية والجمال والحب، وانتهت سلسلة المأسى هذه بدخول الروم الاسبان الى تونس الذين داسوا بسنابك خيلهم الذكريات والامال كلها، فكان طبيعياً

والحال هذه ان تكون الاحداث التاريخية وخاتمتها معللة تعليلاً فنياً ينبع من داخل الرواية وبمعاونة القصة الغرامية وشخصياتها الخيالية، كما يتضح من هذا المقطع السردي الختامي، وهو يصف اقدام برق الليل على تسميم آبار المدينة قبل رحلته إلى المجهول.

" اخذ عصا التسيار واثبت فيها العدة ووضعها على كتفه ومضى مع نسيم الفجر، قبل ذلك بيومين، يرى الرأي شاباً زنجياً يأتي بئراً في ربوة سيدي احمد السقا ويصب فيه مسحوق الزرنخ الذي يجعل المنقال منه، المطر من الماء سماً ناقعاً زعافاً، فاصبح ماء آبار القصة السبع مسموماً. قال المؤرخ ومن الغد، مات من عسكر (شاركان) كل من ورد وذهب لحملهم بالجذام فترك سلطان الروم ما بدأ به من كنيسة، صارت فيما بعد المدرسة الصانقية واصبحوا لا ترى إلا اماكنهم⁽¹⁾.

وبعد ان وقفنا عند ابرز النماذج الروائية التي مثلت تضمينا داخليا نجد ان ظاهرة التضمين الداخلي (القصة الغرامية) سمة اشتركت فيها معظم الروايات التاريخية العربية⁽²⁾ بيد أنها اختلفت في الاهداف الفنية التي تروم تحقيقها عبر هذا اللون من التوظيف، ويعود هذا التباين إلى تنوع كتابها والمشارب والثقافات التي يصدون عنها ومن ثم إلى تباين الموضوعات التي يطرحونها في رواياتهم. واغلب تلك الروايات لم تتجاوز الدور التقليدي للقصة الغرامية كما وجدناه عند جرجي زيدان واميل حبشي الاشقر، وفرح انطون، ويطرس البستاني وغيرهم ممن جعلوا من القصة الغرامية مدعاة للتسلية والتشويق والتخفيف من موضوعية السرد التاريخي ورتابته، كما بين ذلك جرجي زيدان في اكثر من موضع وصرح بذلك

(1) برق الليل، البشير خريف، 148.

(2) هناك الكثير من الروايات التي تمثل تضمينا داخليا امكنناها عن قصد، أما لآنها تشترك بسفلة النماذج المختارة نفسها، أو ان القصة المضمنة فيها لا تمثل تطوراً فنياً في مجال توظيف هذه الشئمة في بناء الحدث الروائي، فضلاً عن انتمائها في شكلها البنائي ودواعي توظيفها الى بناء الحدث الروائي في الرواية التاريخية العربية التقليدية.

ابراهيم رمزي⁽¹⁾. وبعد ان قطعت الرواية التاريخية العربية شوطاً طويلاً في تاريخها، أصبحنا نلمس على يد ممثليها الجدد نوعاً من التكنيك الفني في استعمال تقنيات السرد الروائي وانتقلت القصة الغرامية بوصفها نموذجاً احتفت به الرواية التاريخية العربية الى مجال اوسع يخدم الهدف الفني ولا يكتفي باداء وظيفة التسلية والتشويق، وكانت هناك بعض النماذج الروائية الجيدة برزت فيها معطيات هذا الملمح الفني لمسانها عند عدد من الكتاب من امثال محمد فريد ابي حديد، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار والبشير خريف وغيرهم.

التضمين الخارجي:

ونعني به اخلال نصوص خارجية على الاحداث الرئيسة لا تربطها صلة مباشرة بها بقدر ما تريد ان تحقق نوعاً من المقارنة والموازنة بين الحدث الاساسي والمادة المضمنة لتكون ارهاصاً بالحدث، او ملء الفراغ السردى ومن ثم بعث التشويق في نفس القارئ تحاشياً لما يخلفه السرد التاريخي من ملل ورتابة. وغالباً ما تسند للمادة الخارجية المضمنة مهمة اداء وظيفة جمالية تزيينية تضيف على لغة السرد بلاغة وجمالاً، كما في معظم الروايات التاريخية التي ضمنت شيئاً من القرآن الكريم والشعر، وبعد هذا اللون من التضمين اقل فنيّاً من التضمين الداخلي كونه لا يرتبط بالحدث على نحو مباشر ولا يقيم علاقة تفاعل تسهم في بناء الحدث وتطوره إلا في نطاق ضيق عندما تكون المادة المضمنة رمزاً وخلصاً للحدث الرئيس أو ارهاصاً بنهايته ومساره. ويستمد التضمين الخارجي في الرواية التاريخية مادته من الحكايات الشعبية والملاحم، والسير والاساطير والوثائق والادب، والقرآن الكريم، فضلاً عن المصادر التاريخية التي لم ندرجها ضمن انماط التضمين الخارجي مراعاة لخصوصية الجنس الروائي الذي ندرسه. ويتنوع مصادر التضمين الخارجي تنوعت اشكاله وطرائق استخدامه، ومن ثم تنوعت

(1) ينظر: رواية الحاج بن يوسف التتقي، المقدمة، جرجي زيدان، 5. ينظر: رواية باب القمر، المقدمة، ابراهيم رمزي، 7.

مبررات استخدام كل لون من تلك الألوان، ويمكن حصر التضمين ودراسته في الرواية التاريخية في ضوء الاشكال الآتية:

الشعر: يعد الشعر من انواع التضمين الخارجي الاكثر حضوراً في الرواية التاريخية العربية ويرجع ذلك إلى الموضوع الروائي وطبيعته والحقبة التاريخية التي تختارها الرواية التاريخية لتكون ميداناً لاحتدائها، فمحمد فريد ابو حديد، مثلاً، يختار الحقبة التاريخية الجاهلية منطلقاً وبيئة لاحتدائه وإبطاله كلهم من ابناء ذلك العصر الشعري، فهم أما شعراء يقرضون الشعر ويروونه وأما ممن يستحسنه ويسمعه وينشده على لسان شعرائهم، فكانت روايات ابي حديد تتضمن مقاطع كثيرة من الشعر فرضتها طبيعة الحقبة التاريخية التي غالباً ما تدور حول شخصية شاعرة مستعرضة سيرتها والحكايات التي دارت حولها كما يتضح ذلك من خلال اعمال محمد فريد ابي حديد الروائية مثل (المهلهل سيد ربيعة 1944) و (الملك الضليل امرؤ القيس 1945) و (ابو الفوارس عنتره بن شداد 1947) ففي رواية الملك الضليل امرؤ القيس لا يتوانى الكاتب عن تضمين السرد لبياتاً من الشعر يقولها على لسان امرئ القيس وغالباً ما يكون هذا الشعر متفقاً والحالة النفسية للشخصية، والموقف الذي تحياه فتشده في افراحها واتراحها وفي ساحات الوغى وعند الترحال والنسيب، بيد ان هذا النوع من التوظيف ظل في حدود اداء وظيفة جمالية من دون ان يسهم اسهاماً فاعلاً في بناء الحدث الروائي، من ذلك هذا المقطع الذي تضمن شعراً قاله امرؤ القيس في وصف فرسه وهو يتأملها ويصفها قطعة قطعة:

"... وأعجبه منظرها فجعل يجول ببصره في اعضائها، وينتقل من عضو إلى آخر بعد ان يمتليء منه ويمتلئ بالأعجاب، ثم نظر إلى حوافرها وسيقانها مترنماً:

له أبطال قلبي وساقا نعامة ومهوءة غير، قائم فوق مرقب

ويخطو على صم صلاب كانها حجارة فيل وارسات بطحلب

ثم رفع نظره إلى ذيلها المعبّل الطويل الشعر وقال: (لها نذب مثل ذيل العروس) وانتقل بعد ذلك إلى رأسها والهواء يلعب بعرفها وشعر ناصيتها، فقال وهو يتأملها:

لها عنتر كقرون النساء لها جبهة كسراة المحن لها منخر كوجار السباع
يركبن في يوم ريح وصر حذقه الصانع المقتلرف منه تريح إذا تنبهر⁽¹⁾

وعلى هذا المنوال يقم الكاتب السرد بهذه المقاطع الشعرية⁽²⁾ وإنما وجد ذلك ذلك مناسباً وأغلب هذا الشعر يقع في دائرة الوصف والغزل.

أما الشعر المضمن في رواية (عنتر بن شداد) فقد سعى أبو حنيد إلى أن يكون أكثر فعالية والتصاقاً بالحدث الروائي فعبّر الشعر عن حالة الشخصية وانفعالاتها أولاً ومن ثم أعطى انطباعاً عن الأحداث على نحو غير مباشر وارهص بمجرياتنا ثانياً. فعنتر يهيم حياً بعلة ويسبب من عبوديته لا يستطيع خطبتها، بل لا يستطيع أن يفصح بحبه هذا، ويريق حبه شعراً تناقلته فتيات القبيلة ويفتضح امره، ويكون العار الذي يعم قبيلة (عبله)، والسبب في رحيلها مع عائلتها إلى قبيلة أخرى، فيهم عنتر في البداء الواسعة كمدأ وحزنا على فراقها ويلخص الكاتب حالته ووقع الأحداث عليه شعراً يكون تلخيصاً للحدث الروائي وارهصاً به:

يأدار عبلة بالجوزاء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي
حييت من طلل تقادم عهده اقوى واقفر بعد أم الهيتم⁽³⁾

بدا لنا واضحاً أن الحقبة التاريخية الجاهلية بشعرها وشعرائها هي التي الحث على محمد فريد أبي حنيد أن يضمن رواياته شعراً فكان تضمينه فعلاً مرة وغير

(1) الملك الضليل لمرؤ القيس، محمد فريد أبو حنيد، 4 وما بعدها.

(2) ينظر: الملك الضليل، 16، 17، 25، 28، 29، 48، 104، 115، 124، 143، 192.

(3) أبو الفوارس عنتر بن شداد محمد أبو حنيد، 109. وينظر: 110، 116، 157، 156، 182.

فعال مرات. وتبقى هناك بواعث أخرى لتضمين الشعر تفرض نفسها على الكاتب التاريخي، غير طبيعة الحقبة التاريخية التي يختارها الروائي ميداناً لأحداث رواياته، من هذه البواعث، الاحتفاء بنصاعة البيان، ورشاقة التعبير، والاهتمام بالغرض الجمالي والتربيتي عبر ترصيع السرد بآيات من الشعر والشعر المنثور، إن صح التعبير. وهذه سمة غلبت على أكثر روايات (علي للجارم) بحيث تضاعف الجانب الفني فيها وبدأت الروايات في بعض الأحيان عرضاً أدبياً لحياة بعض الشعراء وشعرهم، أمثال المعتمد بن عباد في رواية (شاعر ملك 1943) وأبي فراس الحمداني في (فارس بني حمدان 1945) وحياة أبي الطيب المتبني في روايتي (الشاعر الطموح وخاتمة المطاف 1947) وأخيراً ابن زيدون في رواية (هاتف من الأندلس 1949).

ولم تخل رواية من هذه الروايات من آيات شعرية تخللت نسيج السرد شكلت في بعض المواضع صفحات كاملة يقولها الروائي على ألسنة أبطاله، وجلبهم من الشخصيات الأدبية، ولعل شاعرية الجارم كانت باعثاً له بالشعور واللا شعور، على اختيار هؤلاء الشعراء الذين يشاركونهم الانتماء إلى دوحة الشعر، موضوعاً لأكثر رواياته، وقد منحه ذلك فرصة لتقديم بعض أشعارهم في لحظات إبداعها، أو في الظروف التي تكون مثيراً لها حسبما يتصورها هو، ومن هنا ظهرت رواياته مطعمة بأشعارهم في مواضع كثيرة⁽¹⁾ فرضتها طبيعة موضوع الرواية كونها تتخذ من الشخصية الأدبية موضوعاً لها وهي لا تخدم الهدف الفني لبناء الحدث كثيراً ويتضح ذلك جلياً عبر الاختيار العشوائي لأي رواية من رواياته، فرواية (هاتف من الأندلس) مثلاً تتخذ من حياة ابن زيدون ميداناً لأحداثها ومن ثم فهي تزدهم بالمقطوعات الشعرية أرحاماً أثر في سير الحدث بقطعة ومواصلة سيره⁽²⁾. بيد أن

(1) ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 49.

(2) ينظر: هاتف من الأندلس، علي للجارم، 13، 14، 21، 22، 23، 24، 31، 57، 58، 59، 62، 81،

97، 99، 104، 111، 113، 118، 125، 193، 212.

هناك مواطن نجح فيها الشعر المضمن من اعطاء صورة واقية عن طبيعة الحدث، وحال الشخصية وتفاعلها معه، كما في هذا المقطع المتفرد بنجاحه من رواية هاتف من الاندلس وهو يصف شخصية (ابن زيدون) في معرض تذكره لـ (ولادة) حبيبته، وإيماءه في قرطبة، وتتخل هذا المشهد أبيات من الشعر تكون كشفاً عن حالة شخصية ونفسيته وتفاعلها مع الحدث.

" لم ينس ابن زيدون عهد ولادة ولم يزده تتائي الديار الا شغفاً بها، وهياماً بذكرها، وكان اذا طواه الليل وقف بنافذة داره... وتلقى الريح السارية من نحو قرطبة بليلة شذية، فهاجت بلبله، وثارت شاعريته فقال:

اضحى التنائي بليلاً عن تدائينا ونساب عن طيب لقيانا تجافينا

إن الزمان الذي مازال يضحكنا أنساب قريهم قد عاد يبكينا

* * *

بنتم وينا وما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

تكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي عليها الاسى لولا تاسينا⁽¹⁾

ويبدو ان ثقافة علي الجارم التقليدية، وهو الشاعر واللغوي المعروف، قد قادتته وهو يقدم رواياته التاريخية بان يصوغ لغتها في اسلوب انشائي، يهتم بجزالة اللفظة وفصاحتها مع العناية بالمحسنات البديعية، فكان طبيعياً ان تكون شخصية الشاعر وما يدور حولها من احداث تاريخية موضوعاً لأكثر رواياته فكانت معبرة عن رغبة الكاتب ونزعتة ومسوغاً لتمرير الحس البياني والانشائي في قالب روائي.

(1) هاتف من الاندلس، علي الجارم، 23.

القرآن الكريم:

يبدو ان تأثير القرآن الكريم على الروائيين التاريخيين لم يقف عند حدود الاقتباس المباشر وتضمين الآيات القرآنية التي يراد منها غالباً اضافة البلاغة والبيان على لغة السرد، والاستشهاد عن بعض القضايا، بل تعدى تأثير القرآن الكريم ذلك كله، لتكون القصة القرآنية بأسلوبها الاعجازي وبناء الحدث وهيكله المحكم الجذاب ميداناً آخر للتأثر والاقتباس، فرواية (عبث الاقدار: نجيب محفوظ 1939)، مثلاً، تبدأ بطرح قضية الصراع بين القوة والقدر، بين الإرادة الفردية للحاكم والحتمية القدرية. فيلنقي (فرعون) بعراف يؤكد له ان الإمارة من بعده لن تكون لاحد من ابناءه، وانما لطفل سيولد قريباً وهو ابن الكاهن (لراع)، ويجري فرعون وراء خبر هذه النبوءة ويحاول قتل الطفل الذي يولد في اليوم نفسه؛ ولكن نشاء الاقدار ان يقتل ابن الخادم الذي يعمل في قصر الكاهن ظناً منه انه ابن الكاهن (لراع)، وينقذ الطفل من طغيان فرعون، ونشاء الاقدار ايضاً في رواية (عبث الاقدار) ان يتربى هذا الطفل في كنف خوفو (فرعون مصر) وتتاح له حياة آمنة، وتجري الاحداث مع حركة نمو الطفل، وحركة اقترابه من تحقيق النبوءة، وتتوالى الاحداث ثم تنتهي بعد ان ادرك (خوفو) عبثية القدر وجبروته واستسلم لارادته.

من الواضح ان نجيب محفوظ قد استوحى القصة القرآنية التي نقول ان فرعون مصر قبيل مولد موسى عليه السلام كان يقتل كل مولود من ابناء بني اسرائيل لعلمه ان نبياً سيبعث فيهم، ونشاء حكمة الله عز وجل ان يحفظ نبيه وان يتربى في كنف فرعون بعد ان التقطوه من اليم. ويكون هلاك فرعون وملائه على يد موسى عليه وعلى نبيينا افضل الصلاة والسلام⁽¹⁾.

وتبرز سمة التضمين بنوعيه المباشر وغير المباشر في روايتي محمد فريد ابي حديد الاخيرتين (الام جحا 1946، وجحا في جانبولا 1947) فترد الكثير من

(1) ينظر: قصص الانبياء، ابن كثير، 153.

الآيات القرآنية على لسان (جحا) الذي يصيره كاتبنا، على نحو غير مألوف، شيخاً نقياً زاهداً ومصلحاً اجتماعياً⁽¹⁾.

ويدافع من المنحى الإنشائي الذي ألزمه علي الجارم فانه عمد إلى الاقتباس من القرآن الكريم فضلاً عن اقتباسه من الشعر، وجاء تضمينه للآيات القرآنية على نمطين مباشر، وغير مباشر ومن النمط الثاني هذا المقطع الذي ترد فيه آيات من القرآن وهو في معرض كلامه عن قرطبة ووصفها:

" هذه قرطبة التي كانت أيام الناصر لدين الله بهجة الدنيا وقبلة الامم، وملقى الشرق والغرب، وشعلة النور التي تعشو إلى ضيائها الأبصار، وتقد إليها طلاب العلم من أقاصي الارض، لعلهم يأتون منها بقبس او يجدون على النار هدى، التي لا تزال إلى اليوم تحتفظ بأثار مجدها القديم، وشرفها الصميم"⁽²⁾.

ومن الواضح ان الكاتب ضمن اسلوبه الآية الكريمة من سورة طه:

"وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى"⁽³⁾.

ومن انواع التضمين المباشر لآيات الذكر الحكيم ما جاء في رواية مرح الوليد لعل الجارم⁽⁴⁾، وهي تخدم الهدف الجمالي والبلاغي ذاته.

الاسطورة والحكاية الشعبية:

يبدو ان الهدف من تضمين الاسطورة والحكاية الشعبية في الرواية التاريخية، كان اغلبه، لربط الاحداث التاريخية وسد فراغاتها؛ لان المدونة التاريخية تهتم بالاحداث الكبرى ولا تلتفت كثيراً إلى التفاصيل والجزئيات التي سادت هذه الحقبة

(1) ينظر: الأم جحا، جحا في جانبولاذ، محمد فريد ابو حديد، 78، 99.

(2) هاتف من الاننلس، علي الجارم، 6.

(3) سورة طه، الآية 9، 10.

(4) ينظر: مرح الوليد، علي الجارم، 53، 91، 99.

أو تلك، وهنا يكمن دور الاسطورة والحكاية الشعبية والخيال لربط تلك الاحداث وملء الفراغات برابط المسيبية التي (ادرك الروائي العربي قيمتها الفنية منذ البدء)، لكي تخرج الرواية التاريخية في النهاية كائناتاً موحداً متكاملات، يمتزج فيه التاريخ بالفن والواقع بالخيال. ومن نقطة الوعي هذه بالمهمة التي تؤديها الاسطورة والحكاية الشعبية فقد ضمن نجيب محفوظ رواياته اساطير فرضتها عليه الحقبة التاريخية الفرعونية التي اتخذها ميداناً لادائه فهذه الحقبة تقتدر الى المصادر والمعلومات التاريخية لبعده هذه الحقبة زمنياً مما اضطره الى الاستعانة بالاسطورة ولا سيما ان ذلك العصر الفرعوني كان عصر الالهة والاساطير فجاء توظيفه للاسطورة في رواياته مقبولاً فنياً من عدة وجوه. فرواية (عبث الاقدار 1939) تختار الجوهر الفرعوني ميداناً لادائها، ويبدأ الحدث فيها عندما يتبأ أحد السحرة ان ملك فرعون سينتقل بعد وفاته إلى أحد أبناء الكاهن (لراع) وتتعلق الاحداث مع بحث فرعون عن هذا المولود ومحاولة قتله.

لقد استعان نجيب محفوظ هنا بالاسطورة المعروفة التي وردت في كتاب (مصر القديمة) لجيمس بكي، التي تقول ان ملك فرعون سينتقل بعد وفاته إلى غير ابنائه⁽¹⁾، لكنه غير في بعض مشاهد الاسطورة وجعل تلك المعلومات تصله عن طريق الكاهن أو الساحر. وبقية الاحداث التي ساقها عن هذه الحادثة التي تخص بحث فرعون عن المولود الجديد من دون ان يظفر به ومن ثم تشاء الاقدار ان يتربى هذا المولود في قصر فرعون وبعدها يهرب من القصر، بعد ان صار شاباً قوياً ويقتل فرعون، ولا شك في أن نجيب محفوظ قد تأثر هنا بقصة موسى مع فرعون كما وردت في القرآن الكريم.

وفي رواية (رادوبيس 1943) يستمد نجيب محفوظ معظم المعلومات حول الغائبة (رادوبيس) من الاسطورة القديمة التي تقول ان فرعون قد شغف حباً بهذه

(1) ينظر: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، 91.

الفائنة مما كان سبباً في ضياع ملكه، وعلى الرغم من أن التضمين في هاتين الروايتين هو تضمين خارجي فإنه لا ينحزل عن الأحداث الرئيسة بل يتماهى معها أحياناً، فالأسطورة في هذين العملين تأخذ جانباً مهماً من بناء الحدث الأصلي، مما يسمح بإمكانية أن نطلق عليه مصطلح (التضمين المزجي)^(٢).

أما محمد فريد أبو حديد فقد ضمن معظم رواياته حكايات شعبية وأساطير، لأن كتب التاريخ لا تستطيع أن تمد الكاتب بكل (شاردة وواردة) في عمل أدبي يحتاج إلى هذه التفاصيل والجزئيات، لاضفاء سمة الانسجام في بناء الأحداث، ورتق الفجوات بين الأحداث التاريخية وربطها، من هذا المنطلق تضمنت رواية أبي حديد (عنترة بن شداد 1944) حكاية شعبية هي حكاية (النوق العصافير) التي تقول إن أبا عبلة طلب من عنترة مهراً هو مائة رأس من النوق العصافير، وهو طلب تعديزي الغرض منه صرف عنترة عن عبلة، ولكن عنترة يصر على الوفاء لحبيبته على الرغم من صعوبة الطلب ويشد الرحال إلى ملك العراق والنعمان بن المنذر ويخوض الأهوال والاختطار في مغامرته هذه حتى يعود بمهر عبلة.

يبدو أن هذه الحكاية المضمنة للحدث الرئيس في رواية عنترة بن شداد حكاية لاكتها السنة العامة، وعرفها الموروث الحكائي الشعبي، واستثمرها الكاتب لربط الأحداث التاريخية الرئيسة في هذه الرواية التي تدور حول حرب قبيلة عبس وذبيان والقبائل المجاورة بقيادة فارسها وشاعرها عنترة بن شداد^(١). وفي رواية (زنوبيا) للكاتب نفسه تضمين لبعض آراء أفلاطون في الحب والجمال والمرأة، وبمناقشتها يتضح شيء من ذلك عبر الحوار الذي دار بين (لونجين) معلم الفلاسفة، وزنوبيا بطلة الرواية:

(٢) التضمين المزجي: هو التضمين الذي يجمع بين خصائص التضمين الداخلي والخارجي، البناء الفني في الرواية العربية في الكويت، 96.

(١) ينظر: أبو الفوارس عنترة، عنترة بن شداد، 89.

"كنت أقرأ ما كتبه افلاطون عن المرأة والحب، فلم أجد في كتابه غير أوهام وتغريب... للذي يزعم ان للمرأة خلقة مثل خلقة الرجل، وأنها تفهم الحياة كما يفهمها يخطيء خطأ بعيداً... المرأة تندفع مع طبيعتها والرجل يحاول ان يقيس ويعمل وان يجادل. المرأة تعيش في دائرة نفسها... والرجل يطلب المرأة كما يطلب الصيد، وكما يطلب الحرب، وكما يطلب السيادة، ويريد منها ايضاً ما يسميه الحب، ولكن ماهو الحب، ما ذلك الحب الذي يريد للفلاسفة ان يجعلوا منه اسطورة، الحب كله خرافة فما هو الا وسيلة الطبيعة في حفظ الجنس البشري"⁽¹⁾.

ونقف في رواية د. داود سلوم (عهد مضي 1958) على الجو الاسطوري ذاته، وهي تتحدث عن شاب اسمه يونس ثار على واقعه بعد ان رأى استعباد الكهنة لشعبه وخضوع هذا الشعب للمقهور لهم، ولكي يصور مرارة البؤس الذي يعانيه الشعب وظف الاسطورة التي يبتز الكهنة عبرها اموال الفقراء، والتي تغيد ان اسد بابل يفتح فمه في الليل واذا لم يجد ما يبتعله "فليأزرن زارة عظمى يميت بها يابل خوفاً وهلعاً لذاب فان جميع الاموال كانت تقدم ارضاء له، ولكن في حقيقة الامر فان هذه الاموال تذهب في جيوب الكهنة والمهندسين"⁽²⁾.

وتبدو هنا ان الاسطورة المضمنة تعد ارضاء وكشفاً عن الحدث الرئيس فيها وتتم عن المغزى الذي اراد الكاتب ان يعبر عنه.

ج- الاسلوب الدائري:

ظلت الرواية التاريخية العربية حريصة على سرد احداثها بتتابع، وكان المادة التاريخية التي يتشكل منها الحدث الرئيس في الرواية التاريخية، قد فرضت عليها نظاماً صارماً قوامه الالتزام بالاحداث التاريخية كما يفترض انها جرت في الواقع وبحسب تسلسلها الزمني وذلك مراعاة لتدرج الواقعة التاريخية. ولم تستطع الرواية

(1) زوبياء، محمد فريد ابو حديد، 217.

(2) عهد مضي، داود سلوم، 16.

التاريخية التي ظهرت بعد 1939 ان تتخلص كلياً من النمط التقليدي المتتابع في بنائها للحدث، وان نجحت في تحقيق تطور ملحوظ في مستوى بناء الحدث على نحو عام عندما ظهر في بعض نماذجها اسلوب التضمين بنوعيه الداخلي والخارجي، ولكن هذا التقدم الفني لم يلغي السطوة الواسعة للاسلوب المتتابع وما حققه فنيا انه اسهم في التخفيف من وطأة الحدث التاريخي وهيئته وترك المجال امام الخلق الفني للاسهام في رسم الحدث وبنائه. بيد ان النجاح الاكبر الذي حققته الرواية التاريخية بعد عام 1939 على الرغم من محدوديته، يتمثل في ظهور بعض المحاولات الفردية التي استطاعت ان تخرق البناء التقليدي للحدث، ومن هذه المحاولات محاولة نجيب محفوظ في روايته (عبث الاقدار) اذ استطاع ان يبني الحدث في روايته بناء يمكن ان نطلق عليه، تجاوزاً، بناء دائرياً⁽¹⁾ حيث تبدأ أحداثها من نهايتها والوسيلة التي يبني بها الحدث الدائري هي النبوءة والكهانة التي تقدم رؤى سابقة على نهاية الحدث الذي يتمثل في انتقال ملك فرعون لاحد ابناء الكاهن (الراع) وبالفعل تتابع الاحداث سردياً حتى تصل إلى النهاية التي رسمتها لها النبوءة في مستهل الرواية، وتكون هذه البداية هي النهاية الحقيقية للحدث، على الرغم من ان فرعون ما ان سمع بهذا النبوءة حتى قام بقتل كل طفل يولد في مصر ظناً منه انه يستطيع بذلك البقاء على ملكه، ولكن الاقدار تسخر منه وتتحقق الكهانة التي يفتتح بها السرد، وتنتهي إلى انتصار القدر وعبثه بارادة فرعون في رواية

(1) البناء الدائري: يعني البناء الدائري أو الاسلوب الدائري "ان تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية، ثم تعرض ما سبقها، لتنتهي عند نقطة بدايتها مجدداً" ويد هذا النسق من الاتساق البنائية الحديثة التي الفرزتها المحاولات التجريبية الجديدة في مجال الكتابة الروائية " حيث يبتعد هذا البناء كثيراً عن التوازي الزمني المنطقي، فنظم السرد يكون قائماً على مبدأ تفسير عمودية الزمن، وجعله في حالة عدم استقرار، وذلك من خلال التراجع بين مستوياته الثلاثة" وللحدث في هذا البناء حالتان: فهو إما ان يبدأ من نقطة ما ثم يعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأ منها، وإما ان تبدأ الأحداث من نهايتها لتعود إلى البداية. ويد هذا الاسلوب في الرواية التاريخية بمثابة تنويعات اسلوبية وتاثير تحديث طرأت عليها، فهو من الاساليب التي لم تعرفها الرواية التاريخية التقليدية.

عبث الاقدار)، ويعود الحدث من حيث ابتداء فينفتح الحدث سردياً من حاضر يمثل نهاية القصة حيث نهاية فرعون وموته، ومن ثم نهاية ملكه كما يخبرنا الكاهن عبر الحوار الذي دار بينه وبين فرعون في مستهل الرواية الذي يمثل في الوقت نفسه الخاتمة التي آلت إليها الاحداث الروائية:

"مولاي، لن يجلس على عرش مصر من بعدك احد من نرينك!

وكان الساحر اراد ان يتحقق من وقع نبوءته فقال:

سوف تحكم يامولاي أمنأ مطمئناً حتى نهاية عمرك الطويل السعيد.

فهز فرعون كتفيه استهانة وقال بصوت رهيب:

- ان من يعمل لنفسه فكأنما يعمل للفناء، فدع عنك تعزيتي وأخبرني.

- نعم مولاي، هو طفل حديث العهد بالوجود، لم ير النور الدنيا (إلا صباح اليوم

- فمن ابوه؟.

- أما ابوه فهو (نداع) الكاهن الاكبر (الرع) معبود أذن، ولما لمه فالسيدة الشابة

(رده ديريت) التي تزوجها الكاهن على كبر لتلد له هذا الطفل الذي كتب في سجل

الاقدار من الحاكمين⁽¹⁾.

والشيء اللافت للنظر في بناء الحدث في رواية عبث الاقدار هو ان بناء الحدث على هذا النحو، بالاعتماد على النبوءة، لا يعطينا يقيناً تاماً ان النهاية (النبوءة) هي التي تتحقق بل تظل عملية تحقيقها وعمها هي سر الإشارة في بناء الحدث الروائي في هذه الرواية. وعلى الرغم من ان هذه النهاية لم تصل إلى اليقين التام فان بناء الحدث الروائي فيها يعد بناء دائرياً حلقياً؛ لان الروائي لم يفلح في اقناعنا بغير انتصار الكهانة على الرغم من توظيفه لشخصيات تعارض أمر التسليم

(1) عبث الاقدار، نجيب محفوظ، 222.

للسحر والكهانة والتنجيم، كما هي حال وزير فرعون الذي يعترض على قرار فرعون بقتل الاطفال جميعاً؛ لان الكهانة في نظره شعوذة، لا اساس لها⁽¹⁾.

ونلتقي رواية عبث الاقدار مع رواية (واسلاماه: 1945 علي احمد باكثير) من حيث بناؤها للحدث اذ تعتمد هذه الرواية هي الأخرى على النبوءة التي تشكل النهاية الحقيقية لآحداثها فتصل الاحداث بفصولها العشرة الى النهاية التي يفتح بها السرد في مستهل الرواية على شكل نبوءة. فجلال الدين يهزم بقتال التتر وبسبب من حبه للتنجيم والمنجمين فانه يقربهم اليه ويأخذ رأيهم فيما يريد ان يتخذه من امر، ويخبره احدهم:

"لك يامولاي ستهزم التتر ويهزمونك، وسيولد في اهل بيتك غلام يكون ملكاً عظيماً على بلاد عظيمة، ويهزم التتار هزيمة ساحقة.
قال له جلال الدين ماذا تقول يهزمني التتار وأهزمهم؟
- يامولاي بلا تهزمهم ويهزموك.

فقال له جلال الدين متى يولد هذا الغلام الذي ذكرت؟

- فنظر المنجم في كتابه وأخذ يحسب، ثم قال:
انه يولد في خلال هذا الاسبوع"⁽²⁾.

ويبدو ان بناء الحدث على اساس النبوءات قد قتل متعة المتابعة في مواصلة احداث الرواية، فالنهاية معروفة وكل شيء يسير إلى حيث قدر له ان يسير منذ بداية استهلال الرواية. وهناك شكل آخر يمكن عده بناءً دائرياً وهو اعتماد بعض الروايات التاريخية على الرؤية والحلم وتكون بعدئذ الاحداث ومجرياتها موافقة لهذه الرؤية التي تمثل تبشيراً به كما في رواية (مرح الوليد: 1943: علي الجارم⁽³⁾).

(1) ينظر: عبث الاقدار، 53، 57، 69، 81.

(2) واسلاماه، علي احمد باكثير، 10 ومابعدها.

(3) ينظر: مرح الوليد، علي الجارم، 85، 95، 105.

الفصل الثالث

المكان

المكان

إذا بحثنا عن نصيب عنصر المكان من الدراسة والبحث في الحقل النقدي، فلا بد من الإشارة إلى قصور النقد الأدبي العربي والغربي في دراسته للمكان إذا ما قيس بالزمان، فقد ظل دوره ثانوياً فيما أعطيت الأولوية للزمان⁽¹⁾ ولعل عزوف النقد عن تناول عنصر المكان على نحو موسع، ناتج عن ضمور هذا العنصر في النتاج الأدبي ولا سيما في الرواية التقليدية (الكلاسيكية). وأساس هذه الرؤية قائم على كون الرواية آنذاك زمانية لامكانية، والروائي كان يعنى بالزمن وصورة توالي الأحداث أكثر من عنايته بالمكان وما يتصل به من أشياء. وكانت الرواية تهتم بوقع الأحداث على وفق التسلسل الزمني (ماضي، حاضر، مستقبل) من دون مراعاتها لمكان الأحداث أو مراعاتها لطبيعة الشخصية. والرواية الزمانية أو رواية الأحداث آنذاك كانت تنظر إلى العالم نظرة إلية ميكانيكية تخضع كل قوانينه للعلاقة السببية - المتتابع الخطي للأحداث - وهذه بالتأكيد هي نظرة للروائي فكان "الزمن بالنسبة إلى الروائي، الوسيلة التي يتطور عن طريقها الناس أفراداً وجماعات".⁽²⁾ ومهمة الرواية أن "تروي لنا، قصة، معينة بصورة منطقية مسرحية ووفق التسلسل الزمني".⁽³⁾ فنور الروائي كان مقتصراً على نقل قطعة من الحياة وإعادة صياغتها من جديد، وتزويدنا بالمعلومات عنها مع المحافظة على الثبات في سرد مجرياتها، فالروائي "يحاول دائماً أن يعرض على الملتقي عالماً ثابتاً لا يقبل تغييراً أو تبديلاً... فكل الأشياء هنا أسباب لمسببات، وكلها ترتبط فيما بينها، بعلاقات منطقية صارمة"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، 146.

وينظر: تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي - عواد علي، 32.

(2) الحداثة، مالك براديري، ت، مؤيد حسن، الجزء الثاني، 166.

(3) الرواية الفرنسية الجديدة، ج 1، 71.

(4) للزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، 3.

بيد أن هذه النظرة الزمانية الى الرواية لم تنم طويلاً فلم تُعد مهمة الروائي محاكاة الواقع، واقتصر دوره على عملية النقل الحرفي لمفرداته فقد شهدت الرواية تبديلاً في طرائق السرد وأساليبه واصبح " الفن لا يسير متساوفاً متسلسلاً، بل متداخلاً في الحياة وفي الفكر، والمحصلة النهائية، لوحات مركبة متداخلة تشكل نسيجاً عاماً لا مجال لفرز بعض خيوطه عن الأخرى"⁽¹⁾. فما تطمح إليه الرواية من أهداف في تغيير للعالم والأنسان وأنتصار لحريته وارانته لايمكن أن تجده في هذه النزعة التعليمية التي تعرض فيها الرواية الاحداث بصورة مرافقة للحياة عبر تسلسل الزمن المنطقي، بل يمكن أن تجده في المكان ايضاً وما يتعلق به من أشياء بدعوى " أن وجود الاشياء في المكان انما يعد أكثر وضوحاً، واعظم رسوخاً، من وجودها في الزمان"⁽²⁾. ويمكن أن تحقق الرواية ماتصبو إليه في المكان والزمان على السواء، ومنهم من يذهب إلى ابعد من ذلك فيرى الزمن ليس إلا حالة من حالات الاشياء، فما نريد أن نعرفه عن انفسنا من ماض لايمكن للزمان أن يقدمه لنا، لان شيئاً من افعالنا لايقع في الزمان فقط بل في المكان ايضاً، وهذا ما اكدته بعض التيارات في الفكر الفلسفي الحديث مثل الظاهراتية، اذ يقول باشلار: " في بعض الاحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل مانعرفه هو نتابع تثبيطات في أماكن استقرار الكائن الانساني الذي يرفض الذوبان، الذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحوي على الزمن مكتفياً"⁽³⁾ فلم يعد الروائي يعول كثيراً على الانتقالات الزمانية للاحداث بصورة متسلسلة، لإن "خاصية المكان القائمة على أساس التجاور والتي تميزه بالثبات والاستقرار تفقد فيها العلاقات المنطقية والزمانية اهميتها وتحل محلها علاقات مكانية شبيهة

(1) المكان في الرواية، يامين للتصير، 89.

(2) الزمن التراجمي في الرواية المعاصرة، 8.

(3) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت، غالب هلسا، 46.

تصويرية ثابتة⁽¹⁾ فالمتغير كما يرى (ميشيل بوتور) ليس الزمن بل نحن والظواهر، والفعل (الحدث) الذي هو الزمن يمكن أن يدرك مكانياً والاحداث عبارة عن نقاط مكانية موجودة في مجرى الزمن.⁽²⁾ والاهتمام بالمكان على أساس هذا التأسيس سمة من سمات الابداع، وهذا ما عبر عنه (باختين) في معرض دراسته للفن الابداعي عند دوستوفسكي إذ قال: "إن أهم سمة أو صفة للرؤيا الفنية عند دوستوفسكي لا تتمثل في التشكل، بل في التعايش وفي التأثير المتبادل. لقد رأى عالمة وادركه، بالدرجة الاولى، في المكان لا في الزمان"⁽³⁾.

أما (فورستر) فيرى أن سبب عظمة رواية الحرب والسلام لتوالمستوي لا تتبع من موضوعها الذي هو الزمان ، وإنما تتبع من الامتداد في المكان لا في الزمن فيقول: "... بعد أن يقطع الانسان شوطاً قصيراً في قراءة الحرب والسلام تصدر الاوتار الموسيقية نغماتها، دون أن نعرف ماذا لمسها، هذه الانغام ليست ناشئة عن الحكاية ... هذه الانغام لا تتبع أيضاً من الاحداث المتتابعة من الشخصيات، لكنها تصدر عن مجموعة الجسور والأنهار المتجمدة، والغابات، والطرق ... الامتداد هو سيد الموقف في الحرب والسلام لا الزمن"⁽⁴⁾. وبذا فقد أصبح الشكل المكاني القاعدة التي تستند اليها الكتابات المحدثه التي يعد كتاب الرواية الجديدة ومنظورها أبرز من روجوا إليه، فضلاً عن كتابات جوزيف فرانك، وناتالي ساروت وغيرهم.⁽⁵⁾ وبذلك فقد صارت للمكان هويته وملامحه، وأخذ ينظر إليه أبعد من كونه اطاراً يحتوي الحدث أو حليه تزيينية مهمتها تأطير المكان بالجمال، فاكتسب قيمته عبر اندماجه بالعناصر السردية الأخرى (الحدث الشخصية الزمان ... الخ) اندماجا

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي، 327.

(2) ينظر: الحدث، الجزء الثاني، 175.

(3) قضايا الفن الابداعي عند دوستوفسكي، باختين، ت، د. جميل نصيف للتكريتي.

(4) أركان القصة، 50.

(5) ينظر: للرواية الفرنسية الجديدة، 71.

لا سبيل إلى فصله بوصف الرواية " بنية كلية لبنى داخلية " (1) وهذه النظرة الشمولية للرواية تعد إحدى أهم المبادئ الرئيسة في النقد الحديث، فيقول (جيمس جويس) في الحديث عن بنية الرواية: " إن الرواية كأى عمل فني آخر وحدة مترابطة حية لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع أو من حيث الشخصيات أو الأحداث أو الحوار أو الأسلوب " (2) والرواية في نظر جيمس " شئ حي، متكامل متصل، مثل أى شئ حي، وبالقدر الذي تكون حية، بالقدر نجد في كل جزء من أجزائها شيئاً من كل الأجزاء الأخرى " (3).

وأساس النظرية النقدية هذه توحى بأن المكان، أو أي عنصر سردي آخر لا يمكن فصله عن العناصر السردية الأخرى، إلا على سبيل الدراسة والبحث. فأصبح هذا التداخل الجنبلي بين المكونات السردية معياراً نقدياً لا يمكن لأي ناقد تجاهله، فما حققته الرواية الجديدة من تمايز ونجاح يعود في نظر (البيريس) إلى "حسن توزيع هذه العناصر ولهذا السبب عينه فإنها إذ تعرف كيف تخلق بمهارة الانسجام بين البيئة والشخصيات ... فالمشكلات السايكولوجية فيها هي التعبير عن البيئة، وتصوير البيئة خاضع فيها للتألق والاحكام المسبقة ولرؤية الروائي التصويرية" (4). وأساس هذا الفهم الذي حدده (البيريس) يتجاوز فيه المكان حدود علاقته بالمكونات الحكائية والسردية، ليشمل منظور الراوي (وجهة النظر) التي يعرض المكان عبرها، وإذا أمعنا النظر في أساس هذه النظرة الشمولية لعلاقة المكان بالمكونات السردية الأخرى، نجد أن هناك تواجداً بين المكان وهذه المكونات، فالمكان يرتبط بالشخصية ارتباطاً صميمياً لا سبيل إلى فصله. وتعود للمحاولات الأولى في هذا الإطار لـ (دانيال ديفو) الذي "عني بتوضيح البيئة

(1) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغزالي، 90.

(2) نظرية للرواية في الادب الانكليزي الحديث،

(3) المصدر نفسه، 23.

(4) تاريخ الرواية الحديثة، 103.

المكانية لشخصياته، وذلك عن طريق تحقيق نوع من الاتصال العضوي بين هذه الشخصيات والبيئة التي يتحركون فيها.⁽¹⁾ فالمكان بمثابة المرآة العاكسة للشخصية، وعلى هذا الأساس فإن وصف المكان ينطوي على وصف سلوك الشخصية، لأن المكان "قوة فعالة ومؤثرة في حياة الشخص" ⁽²⁾ فعلاقة الساكن بالمسكن هي علاقة روح وجسد، جزء وكل، فبذلك، مثلاً، "لايستطيع أن يفكر في شخصياته، بمعزل عن البيوت التي يقطنونها، فتخيل مخلوق بشري بالنسبة لبلزك إنما يعني تخيل المقاطعة، المدينة"⁽³⁾ ويكتسب المكان سماته وطبائعه، إذن، عبر وعي الشخصية به، وماتحملة من اسقاطات نفسه وسايكولوجية عن المكان وكما يؤثر المكان في الشخصية الروائية، فإنه يؤثر في الاحداث ايضاً، فكل حدث لابد أن يقع في مكان وزمان محددين، والرواية مهما اختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشري الذي يقع في زمان ومكان محددين، وحتى نقتنع بامكانية وقوع هذا الفعل البشري ينبغي أن يكون هذا الفعل ملائماً للطبيعة البشرية، قابلاً لأن يقع في بيئته الزمانية والمكانية، ملوناً باللون الخاص لهذه البيئة⁽⁴⁾ ويصبح الأمر أكثر تعقيداً اذا كان الروائي يكتب رواية تاريخية، فهو لايفترض فيه أن يقوم بعمل المؤرخ الملم بالتاريخ السياسي والحضاري للحقبة الزمنية التي يكتب عنها فقط، وعليه ايضاً أن لاينظر إلى المكان كونه اطاراً عاماً مهمته احتواء الحدث والشخصيات فقط، بل عليه أن يتجاوز هذا المفهوم الضيق للمكان إلى مفهوم اوسع يصبح معه المكان ذا قيمة واهمية بالغة، ولاسيما عند الروائي التاريخي الذي يحسن توظيف هذا العنصر المهم توظيفاً فنياً يصب في خدمة الحدث الروائي مرصداً وكاشفاً عن الحقبة التاريخية التي تمثلها الاحداث، ومن ثم يستطيع الروائي التاريخي أن يمنحنا عن طريق وصف المكان تصوراً عن طبيعة الشخصية وسلوكها وعصرها عبر وصف

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، 6.

(2) الوجيز في دراسة القصص، 168.

(3) صنعة الرواية، بيرسي لويوك، ت، عبدالمستار جواد، 199.

(4) ينظر: الرؤية والاداءة (نجيب محفوظ)، 182.

المكان ومكوناته التي تنتمي إلى هذا العصر أو ذلك بوصف المسكن هو الساكن يحمل جزءاً من اخلاق وطبائع ساكنيه⁽¹⁾ فالبيئة المكانية للعصر العباسي، مثلاً، والتي يتم وصفها في رواية تاريخية ما، يجب أن تنتمي مباشرة إلى ذلك العصر وتكون متباعدة بالوانها وصفاتها عن رواية تاريخية أخرى تمثل الحقبة التاريخية للعصر الجاهلي وهكذا. وعلى الصعيد ذاته يجب أن يكون وصف الروائي للمكان منسجماً مع طبيعة الشخصيات في ظل المرحلة التاريخية التي تعيش فيها، فالتحولات الزمنية والمكانية للشخصية والاحداث الروائية يجب أن تصاحبها تحولات مماثلة على صعيد وصف المكان وبنائه، فالشخصية التي عاشت أبن الحضارة البابلية أو الفرعونية، غير تلك التي عاشت في العصر الإسلامي، مثلاً، ويزداد الأمر وضوحاً وتحديداً إذا أدرك الكاتب أن طبيعة الشخصية تختلف باختلاف وعيها الطبقي أو الثقافي، بل يختلف موقف الشخصية الواحدة باختلاف عمرها في مراحلها المختلفة⁽²⁾. فعلى الروائي التاريخي، إذن، أن يستثمر ما ندعوه بـ (الطاقة الإيحائية)⁽³⁾ للمكان؛ لكي يستطيع عبرها إشاعة روح العصر الذي تتخذه الرواية التاريخية ميداناً لحدثاتها من دون أن يلجأ إلى ذكر الأرقام والتواريخ والسنين على نحو مباشر، فعبّر وصفه للصحراء، مثلاً، بوحوشها وضبائها وإرامها وماتجود به تلك الطبيعة من نبات الخزامى والشيح وهي تمتد في أودية وسهول عشائر تغلب أو عيس أو ذبيان نعرف أن المؤلف يتخذ من الحقبة التاريخية قبل الاسلام ميداناً لروايته، وبالطريقة نفسها يمكن أن نستدل من وصف المكان ومكوناته عن طبيعة العصر العباسي أو الأموي أو العصر الإسلامي الوسيط وهكذا.

(1) ينظر: جماليات المكان، 23.

وينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسير النصير، 153.

(2) ينظر: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ)، 189.

(3) الطاقة الإيحائية.

بعد هذه المهام والمطالب، التي ذكرنا، يبدو عمل الروائي التاريخي بالغ الصعوبة والحساسية ولاسيما اذا بعثت الحقبة التاريخية التي يتناولها وقلة المعلومات التي نعرفها ويعرفها المؤلف خاصة عن هذا العصر او ذلك، التي تساعد على اعاده تمثيل هذا العصر وتجسيده، وان عدم وضوح الرؤية للحقبة التاريخية ميدان الاحداث تجعل "الروائي التاريخي لايقدم لنا لحدث التاريخ بصورة علمية ولايقدم تفسيراً وتحليلاً لوقوعها، كما أنه لايقوم بعمل الروائي الذي يصور ويعيد خلق الحياة العاطفية والنفسية لهذه البيئة، ولكنه يستغل جهلنا وجهله بذلك كله، في تقديم صورة غامضة بل ومغلوبة أحياناً للحقبة التاريخية والنفسية لهذه البيئة."⁽¹⁾ وتجعل الروائي يتعامل مع مطلق المكان ومطلق الزمان بحيث تدوب خصوصية المكان وتقل فعاليته.

ومع هذه الصعوبات المتعلقة بخصوصية المكان في الرواية التاريخية. يصبح السؤال مشروعاً ومهماً حول مدى قدرة الروائي التاريخي على تجاوز هذه الصعوبات، ولاسيما مايتعلق منها ببناء المكان وصفه. فهل استطاع الروائي التاريخي، أن يوظف عنصر المكان توظيفاً فنياً يخدم الهدف الفني العام عبر اندماج المكان وعلاقته بالشخصية والحدث؟ أم أنه تعامل معه تعامللاً هامشياً، وبلا خصوصية نستطيع معها أن ننسبه إلى مرحلة من المراحل؟

ومن ثم هل خدم وصفه للبيئة الحقبة التاريخية واشعرنا بجو الرواية وعصرها عبر ما اسميناه بكفاءة (الطاقة الياحائية للمكان)؟ وما انماط المكان في الرواية التاريخية العربية؟ وما الوظائف التي أداها الوصف للمكاني وما انماطه؟ وكيف بنى الروائي امكنته؟ وما ادواته التي اعانته في ذلك؟ وأخيراً هل وفق الروائي التاريخي العربي عبر رسمه للمكان من تجسيد احساسنا بالزمن (الحقبة التاريخية) من دون أن يلجأ في ذلك إلى المباشرة والتقريبية بذكر الارقام

(1) للرؤية والاداة، 91.

والتواريخ؟ هذه الاسئلة وغيرها هي الاطر العامة التي سيتحرك عليها الكتاب في دراسته للمكان في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939. وذلك على وفق محورين:

الاول: وصف المكان وبناءؤه.

الثاني: أنماط الأمكنة وتحولاتها.

أولاً - وصف المكان وبناءؤه:

تعد عملية انسجام الوصف المكاني وتوافقه مع الحقبة التاريخية التي تتخذها الرواية التاريخية ميداناً لها، من اهم المطالب عموماً، فيجب أن يتحقق فيها نوع من التوازن والاتفاق بين المكان الموصوف والمرحلة التاريخية الحاضرة له، بمعنى أن تكون للمكان خصوصيته ودوره الفاعل في اشاعة الجو النفسي والتاريخي للعصر الذي تمثله الرواية ويتم ذلك عبر وصف اشياء المكان ومكوناته التي تعطي دلالة رمزية او اشارية تجعلها ترتبط وتعبّر تعبيراً صادقاً عن عصرها وزمانها، فعن طريق وصف مجلس الخلافة في العصر العباسي، مثلاً، وما يمتاز به من نقوش مرصعة بالجواهر، وفرش من الحرير، فضلاً عن مظاهر الترف والرخاء التي يوحى بها وصف المكان يمكن أن يقف القارئ على الحالة الاجتماعية والاقتصادية لذلك العصر، وبأماكن المكان أن يحمل للكثير من الدلالات والانطباعات عند الروائي الجيد، ويتجاوز دوره ووظيفته التقليدية بوصفه اطاراً عاماً إلى مفهوم اشمل وهو يشكل اداة فعالة ومهمة بيد الكاتب التاريخي. ويبدو أن عدم استثمار الروائي التاريخي لعنصر المكان استثماراً كاملاً، على النحو المذكور سلفاً، يعد خللاً فنياً في بناء المكان ووصفه، وهذا ما وقع فيه عدد من الروايات التاريخية العربية ومنها رواية (عبث الاقدار) لنجيب محفوظ، إذ تغلب على امكنتها سمة التسطيح والعمومية بالقياس الى المرحلة التي ينتمي إليها قالدارس لهذه الرواية لا يستطيع أن يعزو المكان بمفرداته واشيائه إلى حقبة تاريخية معينة، مثل الحقبة

الفرعونية، على الرغم من أمتيازها التاريخي من غيرها، فاوصاف المكان عامة فاقدة لخصوصيتها التاريخية، ونجيب محفوظ يصف في روايته الدولوين الحكومية، مثلاً، باوصاف تقترب كثيراً من اوصاف الكتاب للدواوين في العصر الحاضر، فالآثاث والأشياء هي من ممتلكات العصر الحديث وإن يخطر ببال أنها تعود إلى مصر الفرعونية في عهد (خوفو) ذلك العهد الذي يتمتع بفرديته وخصوصيته. أما التنظيم الإداري والوظيفي لموظفي الدواوين، انذاك، فيعود بهيئته وتنسيقه إلى إحدى مؤسساتنا الحديثة والمختصة بهذا الغرض، فثمة حارس (جندي) على باب البناية، مثل أي مبنى حكومي يعترض الداخلين والخارجين، وفي غرفة خاصة تتكئس المكاتب التي يجلس خلفها صغار الموظفين، وبالقرب من هذه الغرفة هناك غرفة أخرى خاصة برئيس الديوان، وعلى غرار ما هو معلوم في حضارتنا الحالية جعلها محفوظ ذات طابع خاص ومميز بآثاثها وتنظيمها وتناسق ألوانها، كما يتضح في هذا المقطع من رواية عبث الأقدار الذي ينطوي على الكثير من (اللبس المكاني) بفقدانه خصوصيته التي تجعل من العسير أن نعزو المكان باوصافه إلى مرحلة تاريخية معينة فتتداعى أمامنا الكثير من الصور للتخيلة عن تلك المرحلة أولها صورة الكاتب الفرعوني وهو يجلس على الأرض مستنداً على رجليه ليحبر بها ما يخص أعمال الديوان على الحجارة تارة، وعلى الخشب تارة أخرى، متخذاً في ذلك كله من الكهوف أو المغارات مكاناً له ولعمله. وجاء وصف محفوظ للمكان على غير ما نحمله من انطباعات باتجاه هذا العصر، فبدأت اوصافه لارتبط بالمرحلة التاريخية:

”فسارت زايا إلى هدفها، وكانت البناية متوسطة الحجم جميلة المشهد، ويقف على بابها حارس من الجند، وقد اعترض طريق زايا، ولكنها أخبرته بما جاءت من أجلة فاوسع لها، فنخلت إلى حجرة واسعة تصطف في جوانبها المكاتب ويجلس خلفها الموظفون وكانت جدرانها ملأى بالرفوف المكسدة بأوراق البردي، وفي اتجاه الداخل باب. أشار لها الجندي عليه بعصاه، فاجتازته إلى حجرة أصغر حجماً

وأجمل منظراً وأثمن أثاثاً. وكان يجلس في ركن منها خلف مكتب فخم، رجل ربيعة القوام بدين الجسم يميزه رأس كبير، وأنف ضخمة قصير، وفي وجهه ممثلي ... (1) وليس هذا مثلاً نادراً تعسفنا في الحديث عنه، ولكنه يمثل ما يشبه القاعدة المألوفة والثابتة على طول الرواية، ويمكننا أن نرصد للكثير من الصور الأخرى التي يتباين فيها وصف المكان عن جو قدماء المصريين ليحصل هناك ما يشبه (المفارقة المكانية) التي يفقد فيها المكان طاقته التعبيرية والإيحائية في الإشارة عن الحقبة التاريخية بوصف (الممكن هو الساكن) حسب باشلار. فوصف البلاط الفرعوني، مثلاً، في قصر (خوفو) يتماهى كثيراً مع مجلس خلفاء الدولة العباسية بما يضمنه من مظاهر الترف والرخاء وهيئة فرعون وهو يجلس بين أهله وندمائته. (2) على غرار صورة الخليفة العباسي في الأدب العربي، والجدير بالذكر أن مفردات المكان وأشياءه في هذه الرواية تقترب كثيراً من صورة الحياة في العصر العباسي والحديث حيث التعامل بالنقود الذهبية والفضية والجدران المنقوشة بالصور، فقد وصل فن الرسم آنذاك إلى أبعد درجاته بحيث يحمل (دنف) صورة الأميرة حبيبته الموعودة على صدره دائماً في ورقة صغيرة داخل قطعة قماش بسيطة. (3) وثمة أمر آخر يخص وصف المكان في رواية عبث الاقدار، وهو أن الوصف المؤدى به بناء المكان وتقديره، في الاغلب، يؤدي وظيفية تربيئية أو إيهامية ولم يصل إلى مرتبة الوصف الخلاب أو التفسيري. (4)

(1) ينظر: عبث الاقدار، نجيب محفوظ 99.

(2) ينظر: عبث الاقدار، 155.

(3) ينظر: عبث الاقدار، 67.

(4) يمكن تقسيم الوصف بحسب الوظائف التي يؤديها إلى ثلاثة أقسام ووظائف:

1- الوظيفة التربيئية: يقوم الوصف في هذه الوظيفة بدور جمالي شعري عن طريق الإشارة إلى أهم مواطن الجمال في الشيء الموصوف، وغالباً ما يكون هذه اللون من الوصف مقصوداً لذاته ولا ينطوي على معنى خارج حدود وظيفته.

اما روايتا محفوظ التاليتين (رادوبيس وكفاح طيبة) فلا تختلفان كثيراً في بنائهما للمكان ووصفه عن روايته الاولى (عبث الاقدار)، ولا سيما أن البيئة المكانيّة للروايات الثلاث هي البيئة الفرعونية نفسها. وظاهرة التشابه في البيئة المكانيّة تتكرر ايضاً عند (محمد فريد أبي حديد) فإن أغلب امكنة رواياته تمثل امكنة مفتوحة وهي البيئة العربيّة الصحراوية في حقبة ما قبل الاسلام.⁽¹⁾ التي تتشابه الى حد ما في مظهرها الخارجي وصفاتها العامة، بيد انها تكتسب خصوصيتها وفاعليتها عندما تشكل ارهاصاً بالحدث الروائي وتكشف عنه عندما تتلون صفاتها وتتحدد معالمها تبعاً للحالة العاطفية والنفسية للشخصية، وتكون بمثابة المعبر عن حالة الشخصية ومشاعرها، فهي غير منفصلة عن التكوين النفسي بل حتى والجسمي لساكنيها، وبذلك يستحيل المكان على نحو عام وفي الرواية التاريخية على نحو خاص إلى وسيلة بنائية فعالة هدفها خدمة البناء الفني العام للرواية عن طريق خلق نوع من الاندماج والتفاعل بين المكان والعناصر الروائية من جهة، والتعبير عن طبيعة (روح العصر) او الحقبة التاريخية التي تصورها للرواية عبر وصف المكان من جهة أخرى، هذا - كما قد بينا سلفاً - مطلب مهم من مطالب بناء المكان في الرواية التاريخية حاول أبو حديد تحقيقه، واكسب رواياته خصوصية على صعيد بناء المكان ووصفه عبر خلق حالة من الاتصال بين المكان الموصوف والشخصيات التي تعيش في ذلك المكان، وتجاوز بذلك الدور الهامشي

2- الوظيفة الايهامية: ويرمي الوصف في هذه الوظيفة الى نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية التخيلي،

لاضفاء سمة الواقعية على النص الروائي والايهام بحقيقة مايجري من احداث روائية.

3- الوظيفة التفسيرية: وينطوي الوصف فيها على بعد لحياتي رمزي يعبر عن حال من أحوال الشخصية الروائية، او يكون الوصف ارهاصاً بالحدث وتمهيداً له، عن طريق وصف المكان ومكوناته من الاشياء.

(1) كتب محمد فريد أبو حديد عدداً من الروايات. اتخذت من الحقبة التاريخية قبل الاسلام ميداناً لها ولاحداثها، ومن تلك الروايات زنوبيا، المهلهل سيد ربيعة، عنترة بن شداد او ابو الفوارس عنترة، الملك الضليل لمرز القيس، الوعاء المرمرى.

للمكان في الرواية التاريخية التقليدية عند جرجي زيدان الذي ظل المكان عنده يعني إطاراً خارجياً عاماً تدور فوق سطحه الأحداث ليس إلا⁽¹⁾، والمتتبع لروايات أبي حديد، ومنها المهلهل سيد ربيعة يلمس، منذ البداية، أن مفردات المكان فيها تومئ إلى زمان الأحداث ومكانها فـ(اعواد الخزامى والشيخ والطرفاء واشواك العوسج وكذلك الرمال الصفراء)⁽²⁾. تشير الى بيئة الجزيرة العربية على نحو غير مباشر. وتتبع فاعلية المكان واهميته في هذه الرواية كونه يمثل المحرك الفعلي لانطلاق الحدث واستمراره، فالرواية تبدأ أفتتاحها بوصف لحمى (وائل بن ربيعة) وروضته والتي بسببها ستتحرك الأحداث الرئيسية إلى الأمام وذلك عندما يقتل (جساس) (وائل) بسبب قيام الأخير بعقر ناقة جساس دفاعاً عن حماه وارضه اللتين يتعلق بها أشد التعلق فهما مكانه الأثير، لذا كان طبيعاً والحال هذه أن يفقد صوابه ويرتكب خطأ بقتله ناقة جساس والتي كانت سبباً في تأجيج نار الفتنة بين قبيلتين عربيتين معروفتين هما: بكر وتغلب. والملاحظ على وصف المكان في هذه الرواية وأغلب روايات أبي حديد أنه من نوع (الوصف التفصيلي او الاجمالي)⁽³⁾ فهو لا يعمد في وصفه لمعالم المكان إلى التفصيلات او الوصف المادي الدقيق الذي يستغرق دقائق الشيء الموصوف كلها، بل يعمد أبو حديد في وصفه إلى ما يسمى بـ (الصورة السردية) والتي يظهر عبرها المكان عن طريق حركة الشخصية فيه. والمكان

(1) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 83.

(2) ينظر: المهلهل سيد ربيعة، 17، 53، 112.

(3) الوصف التفصيلي والاجمالي يمكننا أن نميز بين نمطين من الوصف بحسب علاقته بما يصفه، يميل للنمط الأول إلى الاستقصاء والتفصيل على نحو يظهر فيه ملامح المكان الموصوف جميعاً وما يتعلق بالمكان من المكونات والأشياء، ويمثل لوحة وصفية خالية من السرد تقريباً، ويسمى هذا النمط من الوصف بالوصف التفصيلي او الاستقصائي، أما النمط الثاني من الوصف فيكون فيه الموصوف في حالة حركة، وتظهر المقاطع الوصفية ملتزمة بالسرد ولا يوضح هذا النمط من الوصف ملامح المكان على نحو تفصيلي وإنما يشير إلى الخطوط العريضة للموصوف بصورة أنثاقية ويسمى الوصف حينئذ بالوصف الانتقائي او الاجمالي. المكان في روايات الربيعي، حسن سالم هندي، 103.

ومحتوياته لا يوصفان بمعزل عن الشخصية وحركتها، لأن النقلات على مستوى المكان تصاحبهما نقلات أخرى على مستوى وصف الشخصية فلا وجود لوصف مكاني يستغني أستغناءً تاماً عن الشخصية ووصفها، فحركة شخصية وائل يرافقها وصف مكاني ينكشف لنا رويداً رويداً مع حركة الشخصية وانتقالاتها، فلا يوجد وصف بمعزل عن حركة وائل وعدسة الكاميرا تصف لنا الصحراء ومفردات الطبيعة الأخرى عبر جولة مكانية قام بها وائل بن ربيعة في مضارب قومه كما يتضح في هذا المقطع الاستهلالي من رواية (المهلهل سيد ربيعة) والذي يحاول أن يبرز الخصائص العامة لبناء المكان ووصفه في هذه الرواية التي تم تحديدها سلفاً:

”كان اليوم من الأيام المطيرة القليلة التي يجود بها شتاء الصحراء، وقد أسفر وجه السماء بعد أن بلل المطر اعواد الخزامى والشيوخ، وصفا الجو ورق النسيم البارد وسطعت أشعة الشمس نفثة تغمر الرمال الصفراء الندية. وتنع الجداول الدقيقة المتدرجة، وكان وائل التغلبي - وائل بن ربيعة - فارس تغلب وسيدها يسير في جانب الوادي المعشب للذي ضربت فيه خيامه. ويجول في التلال الجرداء المحيطة به وليس عليها إلا اعواد من الطرفاء الكالحة ولشواك العوسج تبسم فيه الزهرات متوارية كأنها تخجل من ثوربها المقدد، أو كأنه في سيره يتجه الى جدول يترقرق ماؤه من تلعة شجرة عالية وينساب متلاكباً إلى بطن الوادي. حتى يغيب في روضة ملتفة في الشجر يتماوج حولها العشب الأخضر البارض على ريح الشمال وتتراقص اعوادها في رقصة كلما هب عليها لمحة من النسيم الفاتر ...”(1).

وفعالية هذا اللون من التوظيف الفني للمكان تكمن في التلاحم بين المكان والشخصية، وسائر عناصر البرد على نحو لا يعدو معه المكان لوحات وصفية مهمتها تأطير الحدث واحتواء الشخصية فقط، بل يكتسب قيمته عن طريق اندراجه واندماجه مع الشخصية والاحداث الروائية والتعبير عنها بواسطة الوصف. وتتخذ

(1) المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حنيد، 3.

فعالية المكان عند أبي حديد لوناً آخر وذلك عندما يكون المكان وطبيعته باعثاً على إثارة الشجون وعاملاً في أسترجاع الماضي وتداعي الذكريات كما في هذا المقطع الذي يمثل أسترجاعاً لحياة وائل وهو مضطجع تحت ظلال الغضون المتدلية:

”وتواردت عليه وهو مضطجع تحت ظلال الغضون المتدلية صور من حياته مرت في خياله سراعاً، وتذكر حروبه ومواقفه عند أراط والكلاب، ثم موقعه الكبرى عند فزارى حيث تهاوى بفرسانه ليلاً نحو النيران الموقدة على رؤوس الجبال، وأحاطوا بأهل اليمن فحطموهم حتى لم يبق لهم بعد قائمة“(1).

إن الصياغة الفنية لرواية (المهل سيد ربيعة) وبناء المكان فيها تتكرر - مع اختلاف بسيط في الأحداث وتباين في طبيعة الموضوع - في روايات أبي حديد جميعاً، فنحن نرى في رواياته (زنوبيا، والملك الضليل امرؤ القيس وعنترة بن شداد)، جانباً من البيئة الجاهلية تتجسد لنا عبر مقاطع وصفية يسعى فيها الكاتب إلى تصوير فعل الشخصية في المكان لا تصويره في سكونيته وماديته، كما يظهر في وصفه لقصر السمؤل (2) في رواية (الملك الضليل ومناظر الطرد) (3) والولاتم (4) واليمن (5) في روايتي زنوبيا والمهل)، فهو يميل إلى الصورة السردية في وصفه للمكان مما يجعل الوصف لديه يموج بالحركة وفي هذه الحال لا يظهر المكان بتفاصيله ومكوناته كلها، إنما يبدو عن طريق انتقاء بعض مظاهره الرئيسة. كما في وصفه لـ (ماهوش أو جانبولاذ) (6) في روايته الام جحا وجحا في جانبولاذ.

(1) المهمل سيد ربيعة، محمد فريد أبو حديد، 23.

(2) ينظر: الملك الضليل، 140.

(3) ينظر: المهمل سيد ربيعة، 190.

(4) زنوبيا، 35.

(5) ينظر: زنوبيا، 190.

(6) ينظر: الام جحا، 55 وينظر: جحا في جانبولاذ، 91.

لما السمة البارزة للفن الروائي عند علي الجارم، فتتكرس في اهتمامه الواضح بالجانب اللغوي، وعنايته بتنميق الأسلوب وتصينه، والاتجاه بالكتابة الروائية اتجاهاً انشائياً يقوم على كثافة العبارة وشاعريتها. وكان طبيعياً أن يؤثر نهج الكاتب هذا على بناء المكان ووصفه في رواياته، فهو يتكئ على طريقة التأثير الانشائي في تصويره للمكان ووصفه بعبارات فيها من قوة البيان ونصاعته مانتلاشي أمامها الملامح المادية والهندسية للمكان ليحل محلها ماندعوه بـ (الطاقة العاطفية للمكان)⁽¹⁾، المتولدة بفعل أسلوب الكاتب في عرض المكان الذي يجعلنا نحس احساساً عاطفياً بالمكان من دون أن يتجسد ذلك المكان أمامنا تجسيداً هندسياً، فوصف الكاتب للمكان يمثل غالباً انفعالاته وانطباعاته عن هذا المكان أو ذلك، أي الحالة الشعورية التي يحملها المؤلف بازاء المكان التي يطلب منا مشاركته إياها، فما يوصف من أمكنة في روايات الجارم ليست معالم المكان فقط بل الحالة الشعورية أو العاطفية التي يحملها المؤلف باتجاه المكان، فهو مثلاً يصف أحد القصور في ربوة دمشق في روايته (مرح الوليد) بأوصاف تعتمد كثيراً على شاعرية العبارات وانشائيتها. والمكان الموصوف على هذا النحو يسمح بأن نتبين الموقف العاطفي للكاتب بازاء المكان " قصر راسخ القواعد، شامخ الذرا، رسا أصله فوق شرف عال من الأرض، وأرتفعت قبابه كأنها تطلب شيئاً في السماء. وقد موهت بالنضار، وسطع عليها الأصيل، فأرسلت شعاعاً كان أجمل من الأصيل، وأبهى من خالص النضار. وامتدت حول القصر البساتين تجرى بها الجداول بطيئة متعثرة، كأنها تخشى أن تلتقي بنهر بردى فيلتقمها زخارة الخضم، ورفت بها الأزهار رائحة الألوان مسكية للشداء، وقد عبث بها النسيم فراحلت تخبئ في اكمامها الغيد الحسان، خافت خائنة الاعين، وفضول العاشقين ومامت أشجار الحور كأنما

(1) للطاقة العاطفية للمكان: وتعني أن يعتمد الروائي على إثارة عواطف القارئ نحو المكان بأن يجعله يحس بالمكان وجدانياً عبر استعمال لغة فيها من البيان والبلاغة والشاعرية للكثير من غير اسراف في ذكر التفاصيل المادية للمكان.

شجأها تغريد الطير فوقها، فأخذت تساق الانغماس، وتسابير رنين الايقاع. ذلك مشهد يجب أن يرى حتى يعرف، ويحب أن تراه عين فنان لتترك بعض ما به من جمال وروعة، أما القلم وأما اللسان فأعجز من أن يصلأ فيه الى صورة. او شبة صورة، تقر بها العيون ... وأن من الصور الغربية الالوان الغريبة التراكيب ما يعجز الوصف، ويخرس البيان، ولن يملك المرء إذا رآها إلا أن يصبح هذا باهر؟ هذا جميل؟ هذا فائن؟ وكأنه يريد أن يقول شيئاً آخر فلا يستطيع ... ويكفي أن أقول إن هذا المنظر كان ببروة الوادي بالجانب الغربي من دمشق، وأن هذه البروة، تزدان بأبداع ماطرزته يد القدرة على هذه الأرض من حلل، وإلها إلى جنة الخلد اشبه بالمطلع الى القصيدة، او المقدمة الى الكتاب، وهي التي حينما رآها عمر بن الخطاب رضي الله عنه عند قدومه إلى الشام قرأ قوله تعالى: ﴿ كَمْ تَرَكُوا مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ، وَزُرُوعٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ، وَنَعْمَةً كَانُوا فِيهَا فَاكِهِينَ، كَذَلِكَ وَأَوْرَثْنَاهَا قَوْمًا آخَرِينَ ﴾ (1).

وهذا المقطع من رواية علي الجارم ليس بدءاً بين المقاطع المخصصة لوصف المكان، فأغلب وصفه للمكان يؤدي على هذا النحو ذي المنحى الجمالي (2) والتزييني ولاسيما عندما يختار المؤلف بعض المقاطع الوصفية ذات الطابع الشعري، لكي يضيفي الجمال على معالم المكان، ويتم ذلك عن طريق أستعمال عبارات وصفية حافلة بالتشبيهات، والوان الزخرفة البلاغية مما يؤدي الى هبوط القيمة البنائية للمكان للموصوف وفقدانه لقدرته التفسيرية، وتحجيم دوره باداء وظيفة جمالية مجردة، فعبارات انشائية يصف الجارم أحد قصور الفاطميين في مصر:

”... وقصور الفاطميين وما كان له من مسموق بنيان وبراعة نقوش، وجمال أثاث وحسن تنسيق. يكل القلم دون وصفها، ويعجز البيان أمام سناها وبهائها، فليس

(1) مرح الوليد، علي الجارم، 5 ومابعدهما.

(2) يسمى هذا اللون من الوصف، الوصف الجمالي (التزييني)، او الوظيفة الجمالية للتزيينية.

في طوق الخيال أن يلم بما كانت توحى به من عظمة ملك، وقوة سلطان، وفخامة ثروة، وسطوة دولة، واسراف في الترف، واغراق في التعميم، لا يستطيع القلم أن ينقش ولا البيان أن يرسم ولا الخيال أن يصور، فخير لنا أن نلقي القلم، ونسكت اللسان، ونحبس الخيال، ونترك للقارئ أن يتخيل ما يشاء ويرسم من صور العز والملك والسلطان ما يريد...⁽¹⁾.

ومن الملاحظ على وصف المكان في روايات الجارم اسرافه في استعمال المقطوعات الانشائية، ورويته الرومانسية للمكان، والنزعة الصوفية التي تتخلل اسلوبه، مع غياب شبه تام للتفاصيل المادية والهندسية للمكان، ولعل التفسير الفني الأكثر قبولاً لهذه الظاهرة يكمن في أن الروائي يستحضر أمكنة تاريخية بعيدة زمنياً، وفي هذه الحال تغيب أو تتشظى معالم المكان المادية، ولاسيما التفصيلية منها لتحل محلها علاقات عاطفية خيالية نحو المكان، فحينئذ لا يوصف المكان بشكله الهندسي، بل الذي يوصف حقيقة هي الانطباعات والانفعالات التي يتركها تذكر تلك الأمكنة، وبمعنى آخر يتم نقل الاحساسات التي يحملها الروائي التاريخي بازاء المكان المراد وصفه، والذي يفرض علينا - نحن القراء - على نحو غير مباشر مشاركته ذلك الاحساس. وقد يكون بناء الروائي التاريخي للمكان ووصفه على هذا النحو سمة اتضحت على اشدها في روايات الجارم انسجمت مع اسلوبه البياني الجيد وتنوع معجمه اللغوي وتناسق اوصافه وجمالها، فضلاً عن مصادر ثقافته العربية الواسعة، واذا شئنا المثال لدعم ما ادعيناه بشأن روايات الجارم، فحسبنا هذا المقطع من رواية (خاتمة المطاف) الذي يمثل وصفاً لمدينة الفسطاط وهي تغط بالهدوء الذي تتحول للمدينة معه إلى مكان مخيف مرعب تحسه لا من صفاتها المادية وهيئتها، بل عبر الاحساسات والانطباعات التي يخلعها الراوي على تلك المدينة، وهو يصف جوها وما يكتنفه من هدوء وصفاً بارعاً يتحول به من دلالاته

(1) سيدة القصور، علي الجارم، 56 وما بعدها.

التداولية المعروفة (السكون والطمأنينة) إلى دلالة مضادة تتمثل في الخوف والوحشة التي تصل حد الاختناق، فهو يصف القسطاط على هذا النحو:

”الهدوء ذاته رفيقاً بالنفس حبيباً إليها، ولكنه إذا اقترن بالظلام كان مخيفاً وكان مبعثاً للهواجس ومثاراً للخيال الجامح الذي يخلق ما يشاء من الصور، ويتبدع ما اراد من تهاويل، وخير لك الف مرة إذا لك الليل في مكان موحش أن تسمع حواك صخباً وضوضاء، من أن تسمع هدوءاً وصمتاً، إذا صح أن الهدوء والصمت يسمعان، وذلك لأن الهدوء فطنة المفاجأة والاعتقال، وهل قتل الصيد إلا ذلك الهدوء الذي يتصنعه الصائد لينقض. وهل فتك القاتل بالفريسة إلا بعد أن خدعها بجو من السكون الشامل، وهل يمرت الفطرة للحيوانات الضارية سبيل الفتك إلا بتلك الاقدام اللبنة التي ولا تحس“(1).

بهذا اللون من الاسلوب الفني الذي لا يخلو من حذق ودربة، حاول الجارم أن يرهص بالجو التاريخي لأحداثه وذلك عن طريق وصف بيئتها وصفاً انطباعياً، أن صح التعبير، لا وصفاً فوتغرافياً تقريرياً، محاولة منه الايفاء بمطلب مهم من مطالب الروائي التاريخي على صعيد بناء المكان ووصفه.

وأما رواية (واسلاماه: علي احمد باكثير) فيدور محورها الرئيس وفكرتها حول الجهاد في سبيل الله في معركة من اعنف معارك التاريخ الاسلامي، وهي معركة عين جالوت، فكان من الطبيعي والحال هذه أن تكثر في الرواية الامكنة المعادية التي تأخذ ساحات الحرب والقتال قسماً كبيراً منها مما جعل فضاء الرواية العام وبيئتها مشحونين بالتوتر والقلق. وعلى الرغم من هيمنة هذا النمط من الأمكنة المعادية في رواية واسلاماه، إلا أننا لانجد ملامح المكان المادية ماثلة بشكل واضح فيها فلا يوجد وصف مستقل وتفصيلي للمكان. اذ يظهر المكان في ثنيات الصورة السردية وبإشارات وصفية أجمالية عامة، لتركيز باكثير على الفعل القتالي

(1) خاتمة المطلق، علي الجارم، 181.

(الحدث) وعلى الشخصية وانفعالاتها النفسية وما ينتابها من احساسات داخل المكان. متجاهلاً بذلك الوصف الهندسي للمكان. فهو في وصفه لاحدى معارك المسلمين مع التتار لا يصف (ساحة الحرب) وصفاً حسيماً مادياً، وأما تركيزه ينصب أولاً على الحدث، وعلى الفعل القتالي الذي يشمل تحركات الجيوش والمباغعات وسرعة الدوران وغيرها من فنون القتال واضربه، كما يتضح في هذا المقطع:

”... فلما التقى الجيشان اقتتلوا قتالاً شديداً. دام ثلاثة أيام بلياليها. وكان جلال الدين يصرخ في جنوده أثناء المعركة: أيها المسلمون أيبدا جيش الانتقام. وقد انتهى القتال بهزيمة التتار لما ابداه المسلمون من المصابرة والمرابطة، ويرجع الفضل في ذلك إلى قائد بامل من قواد جلال الدين يدعى سيف الدين بغراق، استطاع أن يكيد التتار، فانفرد بفرقته عن الجيش، وطلع خلف الجبل المطل على ساحة القتال، ولم يشعر التتار إلا بهذا السيل من المسلمين يتحدر عليهم من الجبل فاختلت صفوفهم، فوقع بهم المسلمون وقتلوا منهم مقتلة عظيمة وغنموا مامعهم من الاموال التي نهبوها من البلاد التي مروا بها“⁽¹⁾.

يعد اسلوب باكثير في بناء المكان ووصفه نهجاً التزم به في أغلب الأحيان، وهو نهج ينم عن ضعف في بناء المكان ووصفه، وتضاؤل وظيفته ودوره السردي، و ذلك يعود - فيما نظن - إلى بناء رواياته، فرواية واسلاماه، مثلاً، رواية تتلاحق فيها الاحداث بانسيابية عالية من دون أن يتسنى للقارئ الوقوف على تفصيلات المكان ومعالمه المادية على نحو كبير، وأن ورد فإنه لا يتعدى الاشارات المكانية العابرة بوصفها دلالة على مكان الحدث وموقع وجود الشخصيات، والمكان الروائي على وفق هذا التأسيس اشبه بالمرشح الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري عليه الاحداث فهو تابع للحدث والشخصية، وعلى الرغم من تعدد أمكنة رواية واسلاماه وسعة الرقعة الجغرافية التي تتحرك عليها أحداثها الروائية ما بين بلاد

(1) واسلاماه، علي احمد باكثير، 17. وينظر: الرواية، 15، 57، 113.

الشام والعراق ومصر والهند، إلا أنها ترد في صورة اشارات ميثوثة في السرد هنا. وهناك من دون أن توصف وصفاً تفصيلياً، في حين يكون التركيز على الفعل (الحدث) الذي يدور في ذلك المكان.

يبدو أن توظيف المكان على هذا النحو يجعله محدود الكفاءة إن لم يكن معدومها، إذ يؤدي دوراً هامشياً بوصفه إطاراً للحدث ليس إلا، وفي هذه الحال تتفصل هذه الأمكنة التاريخية عن زمانها والعصر الذي تمثله، وتفتقد خصوصيتها التاريخية وتصبح بلا هوية وما يميزها حقاً هو اسمها، فليس ثمة فرق كبير بين حدث يحصل في بغداد أو مصر أو حلب، وآخر يحصل في الهند، لأن بأكثير يظهرها سردياً على هيئة اشارات لفظية عابرة وعلى هذا النحو:

- "سار جلال الدين من الهند ومعه خواصه ورجاله، فقطعوا المفازة على خيولهم، وعبروا نهر السند في مراكب عظيمة قد أعدها، جلال الدين لذلك من قبل" (1).

- "أما قطز وجلنار فقد وصل بهما التاجر إلى حلب، فانزلهما معه في بيت بعض معارفه وكساهما ثياباً حسنة وراحهما" (2).

- "وكان يوم خروج الشيخ يأهله من دمشق يوماً مشهوداً شيعه أهلها فيه بالبكاء والنحيب فسار يقصد مصر فعرج على الكرك. فأقام بها أياماً، عند صاحبها الملك الناصر داود، استطاع خلالها من أن يقنعه بتأييده في الخطة التي يسعى لتحقيقها. ولما قدم الشيخ ابن عبد السلام إلى مصر أكرمه الملك الصالح أيوب" (3).

ويبدو أن فقدان عملية الترابط ما بين المكان والحدث من جهة، والشخصية من جهة أخرى، وتسطيح المكان وعموميته، ومن ثم ضالة الوصف التفصيلي للمكان يعد خلافاً في البناء العام للرواية التاريخية وعائقاً يعترض مسيلها، وهي

(1) وإسلاماء، علي احمد بكثير، 47.

(2) وإسلاماء، 70.

(3) وإسلاماء، 107 وينظر: 24، 53، 119.

تحاول جاهدة أن تكون لها سماتها وخصوصيتها عن طريق بناء المكان ووصفه ومن ثم ترابطه مع العناصر السردية الأخرى، يوصف المكان أحد أهم الوسائل التي يمكن عبره التعبير عن روح العصر والحقة التاريخية، لذا فإن فعالية المكان في الرواية عموماً والرواية التاريخية خصوصاً تقاس من خلال موازنة الروائي بين وصف المكان وبين الشخصية للروائية واحوالها وطبيعة الحدث الروائي، فيكون المكان ووصافه متواجداً مع الحدث ومرصداً به ومنسجماً مع الشخصية وطبيعتها. على وفق هذا المنظور حاول باكثر في روايته (النائر الاحمر) أن يتجاوز صنيعة في رواياته الأخرى، من عدم اهتمامه بالمكان ووصفه وفقدان الترابط بين المكان وعناصر السرد، عبر خلق نوع من التوازن بين المكان من جهة والحدث والشخصية من جهة أخرى، فبدأ المكان في روايته مثلثاً على وفق حالة الشخصية، قائماً في لحظات بؤسها وشقاؤها، مضيئاً مبتهجاً في افراحها، فجاء وصفه للطبيعة بما خلعه عليها الكاتب من الالوان والصور البهية متناسبا مع حالة (حمدان) وما يشعر به من ارتياح بال وانشراح صدر. وكانت مقاطع الوصف ليحاء بحالته، وتوضيحا وكشفاً عن الصور المراد تأديتها والخاصة بشخصية حمدان، كما في هذا المشهد من رواية النائر الأحمر:

”وكانت الشمس قد مالَت للغروب، فانفضت على رمال الطريق وعلى السهول والتلال عن يمينه وشماله، وعلى المزارع وما فيها من اكواخ وجواسق، وعلى غصون الاشجار وفروع النباتات ذلك اللون الذهبي الرائع، فخيّل إلى حمدان أنه يسير في عالم جديد غير ذلك للعالم الذي سار فيه حين خرج من كوخه يوماً إلى القرية.

وما كان هذا المنظر بجديد على حمدان، فطالما رآه في ساعة الاصيل وهو يسر على هذا الطريق عينه من القرية إلى المزرعة، دون أن تثير في نفسه هذا الاحساس الغريب على هذا الوجه من القوة والوضوح، ولكنه كان يشعر حينئذ بأنه قد استحال شخصاً جديداً منذ أن اتصل بالشيخ والتاجر وعرف منهما أسرار الحياة

ولحوال الناس ماعرف، فلعل شعوره بهذا التبدل العجيب في نفسه هو الذي فتح عينيه ساعتئذ على مافي مناظر الكون في وقت الاصيل من الغرابة والروعة⁽¹⁾.

ومتلما يتناسب المكان باوصافه مع حالة الشخصية عند فرحها ولحظات انشراحها يتناسب ايضاً مع احزائها وشعورها بالخوف والفرع، فتبرز فاعلية المكان عندئذ عبر خلق حالة من التوازن بين طبيعة المكان والموقف الانفعالي او الشعوري الذي تمر به الشخصية، فضلاً عن انسجام المكان مع طبيعة الحدث ونطوره، فهو يصف البصرة مركز الزنج عبر عيني حمدان ووعيه باوصاف بشيع فيها كل ماينم عن خطرهم وبأسهم ووجل حمدان وخوفه منهم، فوصف المكان يومئ إلى طبيعة ساكنيه من جهة والاحساسات المترتبة على رؤية هذا المكان المعادي من لدن حمدان من جهة أخرى، ففي البصرة ثمة أسوار كبيرة تحيط بها وحصون وخنادق مظلمة، تقضي إلى طرق ملتوية صاعدة ونازلة حتى تنتهي بقلعة منيعة تجري القنوات من حولها، وفي داخل هذه القلعة هناك سرداب يؤدي إلى غرفة كبيرة الحجم هي مقر صاحب الزوج، الذي يوحى شكله هو الآخر عما يصور منه من شر وغضب.

..." وهال حمدان مارأى من ضخامة أسوار المدينة وتعدددها، وماركب عليها من المجانيق والعرادات، ومن مناعة حصونها والخنادق المحيطة بها، وهم يقودونه من معبر إلى معبر، ومن سور إلى سور ومن حصن إلى حصن، في دروب ملتوية صاعدة ونازلة حتى انتهوا به إلى قلعة منيعة تجري القنوات من حولها..."⁽²⁾ هذا اللون من التوظيف المكاني يعد سمة بارزة في هذه الرواية⁽³⁾ ويدل على تطور ملحوظ على صعيد المكان ووصفه في الرواية التاريخية، ولاسيما أن باكثير وظف المكان على نحو اسهم في تعميق صورة الحدث، وفنهم الشخصية ودوافعها، مما

(1) لثائر الأحمر، على أحمد باكثير، 59.

(2) لثائر الأحمر - على أحمد باكثير، 123.

(3) ينظر: رواية واسلامه، 13، 57، 101.

يشير إلى حُسن استثماره لهذا المكون البنائي، وهذا أمر مهم في الفنون التي يكون التاريخ أحد دعائمها، لأن التاريخ غالباً ما يتناول شخصاً أو مجموعة أشخاص عاشوا في زمن ما، وفي مكان ما، وعملية إنتاج هذا التاريخ أو تناوله فنياً تحتاج إلى براعة فائقة في وصف بيئة مكانية شبيهة بتلك البيئة التي عاشت فيها تلك الشخصيات. وتتوقف عملية نجاح الكاتب التاريخي في ذلك على معرفته الثامة بظروف العصر الذي يكتب عنه حتى يمكنه تمثله فنياً، فتبدو أوصافه حينئذ حية فعالة، وتحمل الطابع الخاص للحقبة التاريخية التي يريد الكتابة فيها. على وفق هذا التأسيس تبدو ثقافة الكاتب ودراسته للتأريخ شيئاً مهماً ومهماً جداً، ومحمد سعيد العريان من أولئك الذين تتقنوا ثقافة واسعة أستمَد مصادرها من الأدبين العربي والغربي، فضلاً عن دراسته للتأريخ العربي، وقد انعكس ذلك - فيما نرى -، إيجابياً على أدائه الفني، ففي مجال وصف البيئة يمتلك العريان قدرة فائقة على جعل أوصافه نابضة بالحياة لها سماتها وخصائصها المتفردة، وتعبّر تعبيراً صادقاً عن الحقبة التاريخية ميدان الأحداث، فضلاً على أن الوصف لديه لا يقصد لذاته بل يتصل اتصالاً فعالاً بالأحداث، ويزيد من فهمنا للشخصية الروائية. ومنهج هذا واضح في رواياته الأربع (قطر الندى، على باب زويلة شجرة الدر، وبنات قسطنطين) على تقارب فيما بينها، فهو يختار البيئة الإسلامية في العصر الوسيط ميداناً لاغلب رواياته من دون أن يعمد إلى أقحامها ووصفها وصفاً قسرياً، بل أن منهجه يقوم أساساً على إحياء الصورة المكانية إحياء يسيراً مبسطاً، يجعلها نابضة بالحياة من خلال اندماجها مع الأحداث الروائية والشخصيات، وفي أحيان كثيرة تتبع فعالية المكان في رواياته عندما يسهم هذا المكان في تحريك الأحداث، كما حصل في رواية (باب زويلة) بحيث يمكن أن نطلق على هذا اللون من الوصف مصطلح (الوصف الخلاب) أو الوصف التفسيري لقدرة المكان الموصوف على تأدية مهمة الأرهاص بالحدث وتحريكه والتمهيد له، فبينما توصف مضارب القوم وخيامهم المتناثرة هنا وهناك على غير انتظام، خلف تلك الجبال العالية التي تختنق

بالسكون والظلام اختناقاً ويزيدها وحشةً وكأبةً صوت الرياح وهي تضطرب حيناً وتهدأ حيناً. يكون المكان الموصوف على هذا النحو مهيناً لاستقبال الحدث الرئيس في الرواية وهو اختطاف (طومان باي)، فما يغري العيارين باختطاف طومان باي ورفيقته هو شكل المكان وخلوه وفقر أهله وقله حيلتهم وهوانهم، فضلاً عما يعانيه أهل ذلك الحي من فقر اقتصادي مدق جعلهم لا يملكون ما يذودون به هجمات العيارين المستمرة. وقد اسهم وصف المكان على هذا النحو في رسم (الجو التاريخي) للحكاية بمعنى أن المكان استطاع أن يعبر عن طبيعة المرحلة التاريخية أو ما يسمى روح العصر، وهذا مطلب مهم من مطالب الروائي التاريخي تنبه إليه العريان، كما يتبين من هذا المقطع الاستهلالي من روايته (علي باب زويله):

”وفي ليلة من ليالي الربيع رقراقة النسيم، معطارة الأريج، أوى أهل العشيرة إلى مضار بهم هائئين وادعين، وانسرحت أحلامهم لما وراء هذه الجبال الشم تطوف في الافاق وراء بعض من رفاقهم من الفتيان والفتيات الذي رحلوا منذ قريب أو منذ بعيد راضين أو كارهين، إلى حيث يلقون الجاه والغنى والسعادة، أو حيث يحتملون الهوان والمذلة وضيق العيش وانكاد السعادة.

وكانت خيام العشيرة متناثرة على غير انتظام، يقترب بعضها من بعض حيناً، ويتباعد بعضها من بعض أحياناً، وقد اسبغ الليل رداءه على الغور كله، فلا بصيص من نور، وضرب الصمت على اذان الايقاظ والنائمين من أهل الحي. فلا حس ولا حركة إلا عواء كلب أو نغاء عنز أو ضغاء طفل رضيع، والا زفيف الرياح تضرب في مسالكها الخيام المتناثرة فتضطرب الاطناب في اوتارها، وتهز البيوت هزة خفيفة، كما تهدد الأم وليدها في مهده لينام⁽¹⁾.

وأحياناً يعمد محمد سعيد العريان إلى ذكر التاريخ الزمني صراحة، ومن ثم يشير إلى المكان ظناً منه أن وصفه سيكون أكثر واقعية ودقة واقرب إلى الحقيقة

(1) علي باب زويله، محمد سعيد العريان، 4.

عن طريق ايهام القارئ بذكر التاريخ باليوم والشهر والسنة، كما فعل ذلك في مقطعين من روايته (قطر الندى)، المقطع الاول يمثل وصفاً لمدينة بغداد في العصر العباسي، والآخر يصف القاهرة "هل هلال شعبان من سنة 277 هـ، فلم يلبث في الأفق إلا لحظات ثم غاب وأخذ الظلام يتسحب على بغداد وما حولها، فما ثمة نور يلمح إلا خلجات من شعاع للنجم البعيد يترأى على ماء دجلة كأنه خط في صحيفة"(1).

"غار النيل في مصر سنة 278 هـ حتى لم يبق منه شيء، فاجذب الزرع، وشحت الغلة، وغلت الاسعار في مصر وقراها..."(2).

أما رواية (عهد مضى) فإن مؤلفها لايلجأ كثيراً إلى عرض المكان عرضاً مادياً فوتوغرافياً، بل يعتمد إلى الإيحاء والإشارة إلى أمكنة الرواية وهو في معرض كلامه عن الحالة الاجتماعية والتقاليد والاعراف السائدة في ذلك العصر، ويترك للقارئ مهمة تحيل أمكنة الرواية بعد أن يزوده بالمعلومات، فمثلاً هو لا يصف لنا بابل بنقوشها ومعابدها وبنائها المميز، بل يجعل وصفه يدور حول مسامراتهم واتراحهم وتوافد الناس على بابل من كل صوب وحذب، مشيراً إلى أهمية المدينة الحضارية والدينية بوصفها، مدينة مقدسة يسعى إليها الناس من بقاع الأرض كلها من مصر والهند وغيرها، ذلك يوم كانت بابل عاصمة الحضارة البابلية ومركزها: "كان الناس في كل خميس من كل أسبوع يتجهرون في بابل من الصباح حتى تغيب الشمس وقد يقبعون في مجالسهم حتى العشاء الأخيرة، ومنهم من يأتي إلى مجلسه منذ فجر الخميس أو مساء الأربعاء ليجد له محلاً بين الجماهير المزدهمة، وقد تقصدها الجماهير من جميع أنحاء العراق، وقد يجئ إليها الناس من مصر وفارس والهند، ومئات من الحجاج من الأقطار الأخرى. أما البابليون فهم أشد

(1) قطر الندى، محمد سعيد العريان، 103.

(2) قطر الندى، 131.

الناس رغبة في الحضور وفي ملازمة الاماكن المقدسة. وكل هؤلاء الناس ينتظرون وهم يشخصون ببصارهم إلى فوق، إلى حائط عال وهو سور بيت الكاهن الاكبر في بابل والذي يلاصق المعبد الكبير ذا الحيطان الذهبية، وعيونهم معلقة إلى انبوب رفيع...⁽¹⁾.

وما يمكن ان يذكر هنا ان كفاءة المكان ودوره الفعال داخل السرد جاء عبر نجاح مؤلفها في تصوير الحقبة التاريخية البابلية، تصويراً حيا حفظ للمكان خصوصيته وسماته الواضحة التي جعلته ينتمي انتماءً مباشراً الى الحضارة البابلية ويسم الاحداث بسمات العصر، ويكسب الشخصيات حضوراً وواقعية عن طريق تهيئة البيئة المكانية الصالحة لها، فبابل تلك المدينة التي تمتد إلى اعماق التاريخ لا تتجسم لنا ماديا بمعابدها وزقوراتها، وقصورها، بل عن طريق وصف الجو الحضاري والسلوك والعادات والتقاليد، فهي تحيا حياتها روائياً من الداخل من الطابع المميز للفرد، وهذه غاية الروائي التاريخي وهدفه، فهو بوصفه فناناً ليس معنياً، مثلاً يفعل للمؤرخ، بوصف الدور والمباني والمدن وصفاً محضاً وتفصيلياً، بل ان مهمته تنكسر في وصف المناخ الحضاري والاجتماعي والاقتصادي للبيئة المكانية التي تتصل اتصالاً مباشراً بالانسان والحقبة التاريخية التي تصفها. واخيراً ما يقال في شأن وصف المكان في رواية عهد مضى، انها رواية لا تصف المكان معزولاً عن الحركة، وانما المكان وما يتصل به من عادات او سلوك وتقاليد هو محورها وهدفها الاساس، وتقرب رواية (سلمى التغلبية، قصة الفتح الاسلامي لتكريت) لشعبان رجب شهاب في بنائها العام للمكان من رواية عهد مضى، فهي لاتولي اهتماماً واسعاً للتفاصيل الهندسية للمكان ايضاً، فعلى الرغم من العنوان الثاني او الفرعي للرواية يحمل سمة مكانية (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) إلا ان الرواية لا تضم وحدات وصفية كثيرة خاصة بوصف المدينة فيما يدور محورها الرئيس على سرد الاحداث الخاصة بالفتح وما دار بين الجيوش الإسلامية الفاتحة

(1) عهد مضى، داود سلوم، 41 ومابعدا وينظر 28، 32، 88.

وسكان المدينة الأصليين، وإن وردت هناك اشارات خاصة بوصف المكان فانها تلمح عبر السرد من دون ان تعيق مسار الحدث او تحدث توقفا فيه، لان هم الراوي الاساس هو سرد الاحداث اولاً، كما في هذا المشهد الذي يشير فيه الراوي إلى المدينة اشارة وهو في معرض سرده للحدث: " وقبل ان تبدو طلائع الفجر دياجير الليل القاتم الذي كان يكتنف المدينة، بددت سكونه صيحة موحدة ردها خمسة الاف رجل باعلى صوتهم ردتها عليهم الوديان والجبال وجدران السور، فكانت تهز الجبال، وترعب النفوس (الله أكبر الله أكبر الله أكبر) خف بعدها جنود المدينة بخوف ووجل إلى ابواب السور"⁽¹⁾.

ووصف المكان على هذا النحو ثيمة تتكرر في اكثر من موضع في هذه الرواية⁽²⁾ ويعود السبب في ذلك الى ان الرواية هي رواية احداث يكون تركيز الراوي فيها على الاحداث وسردها اولاً مما يجعل دور المكان ثانوياً بوصفه ظهيراً للحدث، وعندئذ لا تحتل المساحات الوصفية المخصصة للمكان حيزاً واسعاً من الرواية.

تتباين الروايات التاريخية العربية في اختيارها للامكنة تبعاً للحقبة الزمنية التي تختارها ميداناً لادائها، وتبعاً لعوامل فنية أخرى خاصة بالبناء العام لها، فثمة روايات ينحصر اهتمامها بوصف القصور والاثار وواجه الحضارة والعمران، واخرى تهتم بالطبيعة ومفرداتها اهتماماً واسعاً، وتقف رواية (إلى غرناطة: هاشم دفتر دار) في ضمن الصنف الثاني، حيث تمثل الطبيعة النصيب الأكبر من انماط الامكنة فيها، وغالباً ما تكون اوصافها مشوبة برؤية رومانسية تمثل رؤية الشخصية واحساسها بالمكان، فالذي يوصف في هذه الرواية ليس المكان معزولاً عن انفعالات الشخصية ومشاعرها بل ما يوصف هو انطباعات الشخصية عن المكان، فتظهر حينئذ ملامح المكان منبثقة من رؤية ذاتية تمثل وجهة نظر

(1) سلمى التعلبية، قصة الفتح الاسلامي لتكريت، شعبان رجب للشهاب، 221.

(2) ينظر: سلمى التعلبية، 173، 192، 206.

الشخصية وانطباعاتها بازاء المكان على اساس ان محور الرواية يدور حول شخصية مركزية واحدة هي شخصية (وائل) التي يوليها الراوي عناية كبيرة يخضع معها المكان الى سلطة الشخصية، وغالباً ما يهيئ الراوي لوصف هذه الامكنة عبارات وصفية مندمجة بنسيج شعري من ذلك هذا المقطع المترشح من منظور وائل الذاتي وهو يصف احدى الحدائق ويعبر عما يعتري نفسه من احساسات نحو المكان: "توقف ريثما هدأت الاصوات، ثم تسلق شجرة، فاذا هو يرى امام القصر ساحة كبرى، ومشاعل منصوبة، ونهراً محاذياً للقصر، وجسراً يؤدي اليه... فاذا البدر وسط الحديقة متحذب على الازهار يناجيه وتناجيه، وقد ذابت فيه اشعته الصافية، فكانت ساحرة في اشراقها فاتتة في ألوانها، عاطرة في اريجها، واذا البحيرة تضم القمر في احشائها وتضغط عليه. فكان بركاناً من الحب قد انفجر لهيبه انفجاراً، اشعل ذرات الماء، انفجاراً فيه روعة الليل وبسمة الامل بنية جلال الوحدة وبهجة السلام"⁽¹⁾.

وعلى المتوال نفسه في موضع آخر من الرواية يصف الراوي احدى الحدائق:

"لم تكن غريبة إلى نفس وائل مناظر الحديقة، من اشجار حافلات باشهى الثمرات الناضجة، وانهار تجرى خلالها زاخرة، وورود مزدهرة تحمل شذى انفاسها نسمات خضر متهادية، وطرق متكشمة في مناكب الربى، ومنبسطة في سهولها"⁽²⁾. ومن الملاحظ على بناء المكان في رواية إلى غرناطة ان المكان فيها لا يوصف وصفاً مادياً بحثاً، بل يظهر عبر مقاطع وصفية ذات صبغة وتراكيب شعرية مما يجعل دوره محدداً في ضمن نطاق الوظيفة التزيينية او الجمالية، التي تسعى إلى اضفاء سمات الجمال على معالم المكان فهاشم دفتردار، مثلاً، في معرض وصفه لجبل شيرى ينقل لنا احساسات وائل نحو الجبل وما تتركه رؤيته

(1) إلى غرناطة، هاشم دفتردار، 32.

(2) إلى غرناطة، 24 ويظهر، 14، 31، 33، 35.

من أخيلة، ويكرس في وصفه لهذا المكان عدداً من التراكيب والالفاظ ذات السمة البلاغية:

"وقف في سفح شيري بين اغواره العميقة الصامتة، وينابيعه المتدفقة، وقد تخيلها - في غموضها ورهبتها ودوبها - ينابيع الحياة المتدفقة من اعماق الأزل. وماكاد يتخيل الحياة والازل حتى تضاعل شيري نفسه بين عينيها، ولاحت قممها الملتزمة، كأنها ابتسامات اسئلة حائرة تصرخ في اعماق الازل، صراخ الابلسة المرجومة اذا اقتربت من عالم الغيوب. بيد انه انصرف عن الحياة والازل والغيوب التي شيبت رأس شيري إلى هذه الغوطة المرحية، التي تنسج اشجارها وازهارها وثمراتها الشهية، ومروجها وغاباتها من التراب، غير عابئة بسر الحياة الذي يلبسها فتزهر، ويزايلها فتجف وتسكن"⁽¹⁾.

هذا الاسلوب الوصفي سمة واضحة في رواية (إلى غرناطة) ولعل فعالية المكان فيها تتبع اساساً من قدرة المكان على التعبير عن احساسات الشخصية وانفعالاتها، حيث توجد هناك شبه علاقة متبادلة بين المكان والشخصية، اذ ان وصف المكان يسمح لنا من ان نقف على رؤية للشخصية من المكان، لاعتماد كاتبها اساساً على نقل ورصد انفعالات الشخصية وانطباعاتها عن المكان، كما في الامثلة الثلاثة التي مر ذكرها.

لجأ معروف الاناؤوط في روايته فتح الانتلوس إلى استعارة اسلوب الجغرافيين في وصفهم للمكان، وذلك من حيث كثرة التفصيلات وتشعبها وانعزالها عن نسيج السرد تقريباً وتشكيلها في لوحات وصفية ثابتة مكتظة بالارقام والقياسات والتحديدات فضلاً على ان ظهورها في الرواية تم على دفعة واحدة وغالباً ما شغلت هذه التفصيلات والافصاف مقامة للرواية واستهلاكها، فهو يقوم بوصف مكان الحدث وصفاً تفصيلياً تقريباً ومن ثم يبدأ سرد الاحداث من دون ان يوزع اوصاف المكان بحسب مقتضيات السرد، فعلى سبيل المثال في صدد سرده لحدث

(1) إلى غرناطة، هاشم دفتردار، 14.

الفتح الاسلامي لاحدى مدن اسبانيا يكرس للمكان صفحة من الرواية يذكر فيها مدينة (شريش) بدءاً من موقعها الجغرافي وما يتصل بها من مدن وانهار إلى وصف دقيق لحالتها الاقتصادية والاجتماعية ولم ينس الارناؤوط ذكر المصدر الذي اعتمد عليه في وصفه لمدينة (شريش) فيذكر انه نقل هذه المعلومات عن المقرئ، والغريب انه لم يتصرف كثيراً في نقولاته بصياغتها صياغة سردية، وانما اكتفى باختزالها فقط، وإلا فنقولاته تشبه كثيراً ما اثبتته المقرئ عن هذه المدينة حتى في اسلوب عرضها وتقديمها. ولعل نهج معروف الارناؤوط هذا يعود الى سعيه وراء نقل الحقيقة التاريخية وتدوين المعلومات وضبطها وهذا ما دعاه أيضاً إلى ذكر مصادره التي اعتمد عليها في وصفه للمكان.

وقد يكون هذا العامل هو ما اوقع كاتبنا في التقريرية والمباشرة في اثناء عرضه للمكان وبنائه. فبناؤه للمكان يتسم بالانعزالية عن نسيج السرد، وبشكل وحدات وصفية مستقلة على غرار ما درج عليه المؤرخون واصحاب الموسوعات. وهذا المأخذ البنائي، ان صح للتعبير، أمر وقع فيه معظم الروائيين التاريخيين العرب ولا سيما الرواد منهم، امثال جرجي زيدان والارناؤوط وغيرهم، والسبب يعود إلى عدم وجود رؤية واضحة من لدن الروائي التاريخي لدوره ووظيفته، أي بين عمله بوصفه ادبياً وعمله مؤرخاً، او بين التاريخ عندما يدخل في حقل الأدب والتاريخ المحض الذي يمتلك سماته وخصائصه الثابتة. فالالتزام بحقائق التاريخ وتدوين المعلومات على نحو فج بحجة الايفاء للحقيقة التاريخية قد تعطي نتائج معكوسة تضر بالعمل الأدبي شكلاً ومضموناً، لان الروائي ليس مؤرخاً، كما انه ليس كاتباً حراً بمعنى انه يتصرف بحقائق التاريخ كيفما يحلو له. فيجب اذاً ان يتمتع الروائي التاريخي بقدر عالٍ من الدقة والحساسية لكي يوازن بين هذا وذاك، ويرتقي بالعمل الأدبي إلى مستوى الاجادة الفنية.

والمكان بوصفه احد عناصر السرد للروائي المهمة يجب ان يأخذ حيزاً مهماً من عملية (الموازنة) هذه والا فقد خصوصيته وسماته.

هذه احدى المهام والمطالب الرئيسية التي يجب مراعاتها عند بناء المكان ووصفه في الرواية التاريخية، التي لم يفلح الارناؤوط في تجاوزها، فظلت امكنته حبيسة وظيفتها التقليدية كونها اطاراً للحدث ليس إلا من دون ان يكون هناك كبير تفاعل بين المكان وعناصر السرد الاخرى، فضلاً عن ذلك فان بناء المكان على هذا النحو ارهق نسيج السرد بصفحات كاملة عن المكان لاطائل منها، والتي اعتمد فيها اعتماداً صريحاً على كتب التاريخ والسير والتراجم والجغرافية، عرض ذلك كله على شكل مقدمات تحت ذريعة الالتزام بالحقيقة التاريخية، وكما يتضح في هذا المقطع من رواية فتح الاندلس الذي يمثل وصفاً لمدينة (شريش) حاولنا فيه ان نجمع معظم الخصائص التي نكرها بشأن بناء المكان ووصفه في هذا المقطع:

"شريش مدينة في جنوب اسبانيا تابعة لولاية قانس، وفي الطريق بينها وبين اشبيلية. تبعد عن مدينة قانس 17 ميلاً، وعلى مقربة منها نهر صغير هو ادي ليته Cua Dalexe الذي يبدأ من جبال ولاية قانس في الشمال، ويمير نحو الجنوب والغرب فيترك مدينة شريش إلى يمينه، ويجري حتى يصب في المحيط الاطلنטיكي في خليج بالقرب من قانس. ومدينة شريش واقعة في منبسط من الارض بين جبلين يكتنفانها من الشرق والغرب وبينها وبين مجرى النهر كثير من المغارس والكروم، حتى لقد اشتهرت بكرمها وخمرها المعروفة باسم (خمر شبيري) الشائعة في اوربا... وتحمل كروم شريش مساحة واسعة من ضواحيها إلى النهر وما وراءه، ويجوار وادي شريش مما يلي وادي ليته سهل سماء المقرري (فحص شريش) التقى فيه طارق البربري ورودريك القوطي وفيه كانت الضربة القاضية بفتح الاندلس..."(1).

واغلب امكنة رواية فتح الاندلس او طارق بن زياد بنيت على هذا النحو (2).

(1) فتح الاندلس، معروف الارناؤوط 108.

(2) ينظر: فتح الاندلس، 109، 111، 123.

ثانياً - أنماط الأمكنة وتحولاتها:

أختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لأنماط المكنة في الرواية، كما اختلفوا أيضاً في تحديدهم لسمات هذه الانماط والمنطقات التي يصدرون عنها. وبعد تصنيف بروب للامكنة في دراسته للقصص الشعبية من أشهر التصنيفات، إذ قسم المكان على ثلاثة أشكال وانماط عامة، هي " المكان الاصل، للمكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي، المكان الذي يقع فيه الانجاز او الاختبار الرئيس⁽¹⁾". إلا ان هذا التصنيف المكاني الذي استنبطه فلاديمر بروب وامعن غريماس في دراسته فيما بعد مرتبط بالتطور الوظيفي، لأنه يقتصر على نمط قصصي معين وعلى منهج نقدي خاص (التحليل الوظيفي)، ومن ثم فلا بد لنظرية القصة من أن تقوم على دراسة بنائية اوسع واشمل للبنية المكانية، تتجاوز فيها الانماط المكانية التقليدية في دراسة القصة، كالمكان الاسطوري في الحكاية الشعبية، والمكان الواقعي في القصص الملترمة او الواقعية، والمكان الطبيعي في القصة الغزلية او الرومانسية⁽²⁾.

وبعد دراسة بروب برزت دراسات للمكان من وجهات نظر مختلفة، منها دراسة المكان في ضوء علاقته بالشخصية، وهذا مذهب الدراسات للفلسفية الحديثة التي درست المكان، ولا سيما دراسة (غاستون باشلار) جماليات المكان. ومن الطبيعي أن يكون الاحساس بالمكان مرتبطاً بطبيعة الشخصية التي تصف المكان وتعيش فيه، إذ ان المكان يستمد سمته من وعي للشخصية به فـ " التجربة المكانية هي التي تحدد المكان، وهنا يوجد نوعان للتجربة المكانية، الاول: ان يكون الإنسان داخل المكان أي انه جزء من الابعاد ذاتها او بالأحرى أنه يقف عليها وعندها، ولذلك فهو يعاني إحساساً داخلياً ومركزياً وبذا يصعب عليه ان يحدد الابعاد الكاملة

(1) مدخل لنظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، 61.

(2) ينظر: المصدر نفسه، 65.

للمكان. والثاني: هو أن يقف المرء على حافة المكان أو إلى جانبه، وهنا يحصل الإنسان على القابلية على استطلاع المكان ومن ثم التعرف على إبعاده كلها⁽¹⁾.

وثمة دراسات أخرى قسمت المكان بحسب السلطة التي يخضع لها، ومنها دراسة (مول ورومير) إذ حدد طبقاً لذلك أربعة أنماط من الامكنة⁽²⁾. في حين ذهبت دراسات أخرى إلى تقسيم المكان على وفق مصطلح اجرائي اوسع واشمل، بان جعلت المكان جزءاً من الفضاء الروائي الذي يحتوي البعدين معاً (الزمان والمكان) تحت مصطلح (الزمكانية) الذي اطلق عليه باختين (الكرونطوب)، فيرى باختين ان الفضاء الروائي يمكن تقسيمه في ضوء هذا المصطلح على: الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، والفضاء المنغلق والفضاء المنفتح، والفضاء الحميمي، والفضاء المعادي⁽³⁾. وبعد دراسة باختين للإبداع الفني عند دوستويفسكي اضاف فضاءً آخر، سماه (فضاء العتبة) ويتمثل بـ (المداخل والساحات، والسلام ودرجاته، والابواب... والشوارع، والواجهات، والحانات، والجسور والقنوات)⁽⁴⁾.

ولا بد من الإشارة إلى ان تقسيم المكان إلى عدة أنواع ماهو إلا ضرورة لتيسير عملية البحث والدراسة، إذ لا توجد حدود صارمة ينقسم بها كل نوع من

(1) المكان كمصطلح تاريخي في فنون العراق القديمة، د. مؤيد سعيد، 79.

(2) حدد (مول ورومير) أربعة أنواع من الامكنة حسب السلطة التي تخضع لها هذه الامكن هي:

أ- (عندی) وهو المكان الذي لمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً واليفاً.

ب- (عند الآخرين) وهو مكان يشبه الاول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث انني - بالضرورة - اخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث انني لا بد من أن أعترف بهذه السلطة.

ج- (الامكان العامة) وهذه الامكن ليست ملكاً لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة.

د- (المكان اللامتاهي) ويكون هذا المكان - بصفة عامة - خالياً من الناس، فهو الارض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء.

مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت. سيزا احمد قاسم، 81.

(3) ينظر: للفضاء الروائي في الغربية، محمد البوري، 22.

(4) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 250.

انواع الامكنة، فالامكنة في الرواية تتداخل ولا تتسم بالثبات المطلق، اذ ان الخصائص التي يتسم بها كل نوع مكاني، قد تجمع كلها او بعضها في نوع واحد، فقد يتحول المكان الاليف إلى مكان معاد، والطابع المسرحي للمكان قد نجده ماثلاً في المكان التاريخي او بالعكس، إذ " ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر مفتوح في الفن، والفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة. اما عند الفنان قد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً عند كاتب ضعيف للمخيلة"⁽¹⁾ فقيمة المكان في الرواية - سواء أكان مغلقاً او مفتوحاً - تكمن في تفسيره لكثير من الدلالات الاجتماعية وإحالتها إلى عالم رمزي او واقعي، وتكمن قيمته ايضاً في مدى تواسجه مع الشخصية والحدث على نحو يجعل من المكان مكوناً مهماً من مكونات السرد في الرواية، فاعلاً ومتفاعلاً في الآن نفسه، ولتعددية الامكنة وتحولاتها في الرواية اهمية كبرى، لأن تغيرات الاحداث وتطوراتها تفرض تعددية الامكنة التي تجري عليها تلك الاحداث، فمتغيرات الامكنة إذن " تشير إلى نقاط تحول في العقدة ومن ثم إلى نقاط تحول في التركيب وفي المنحى الدرامي للقصة"⁽²⁾ والنقلات المكانية يصاحبها تحول في الشخصية ايضاً وبالعكس، وإن التوقع في مكان واحد ينم عن تحجيم دور الشخصية في تعاملها مع العالم الخارجي، فضلاً عن هذا فإن شكل المكان، وطبيعته، وحجمه، كلها امور تؤثر في الشخصية. عبر ذلك كله يمكن ان نسأل ما انماط الامكنة وتحولاتها المتشكلة في الرواية التاريخية؟ وما طبيعتها ومميزاتها وخصائص كل نمط من انماطها؟ وكيف استطاع الروائي التاريخي العربي، عبر تعدد انواع الامكنة وتحولاتها، ان يخدم الهدف الفني العام لروايته، بان يجعل من كل نمط مكاني وحدة فعالة عن طريق انماجها مع الحدث والشخصية والزمان

(1) الرواية والمكان، ياسين الناصر 30 ومابعدهما.

(2) عالم الرواية، رولان بورتوف وريال لوفيلية، ت، نهال للكرلي، 97.

وسائر ومكونات السرد؟. ومن ثم كيف استطاع أن يوازن بين انماط الامكنة، على اختلافها، وادراجها في السرد التاريخي؟.

والرواية التاريخية بابتسب معانيها هي جماع حاصل بين مركبين مختلفين هما الفن، والتاريخ او الواقع والخيال، ويحاول الروائي التاريخي دائماً الخلط بين هذين المركبين والمزاوجة بينهما ليحصل في النهاية على نمط سردي خاص يمتد بجذوره ليستقي من هذين المعينين، وهو ما يصطلح عليه بـ (الرواية التاريخية)، وعلى الرغم من وجود عملية الخلط والمزاوجة بين هذين المركبين، فان الرواية التاريخية، بطبيعتها، تبقى للناقد أمكانية معاينة ثنائية ضدية في نسيجها. فهناك إلى جانب الحدث التاريخي الحقيقي لحدث متخيلة وموضوعة لا تمت إلى حقائق التاريخ بصلة، وانما تفرضها طبيعة السرد الروائي. والشئ نفسه يقال عن الشخصية وعناصر السرد الاخرى، إذ توجد في الرواية التاريخية شخصيات واقعية ذكرتها كتب السير والتاريخ والتراجم، وإلى جانبها هناك شخصيات موضوعة لا صلة لها بالواقع وانما صاغتها مخيلة الكاتب وذاكرته، ومن الطبيعي ان تمتد هذه الثنائية الحاصلة بين التاريخ والفن (الواقعي والمتخيل) إلى المكان بوصفه عنصراً من عناصر السرد المهمة، إذ يتشكل في اغلب الروايات العربية على هيئة ثنائية متعارضة حاصلة بين المكان التاريخي والمكان المفترض، المكان الحقيقي والمكان المتخيل، أي بين المكان الذي له وجود تاريخي حقيقي ومستقر والمكان الذي يعد ضرباً من الخيال ولا يملك وجوداً حقيقياً. وداخل هذين النمطين المكانيين (المكان التاريخي والمفترض) تتجسس ثنائيات ضدية اصغر، مثل، المكان التاريخي المفتوح، والتاريخي المغلق والأليف، او المعادي، والمكان المفترض المفتوح او المكان المفترض المغلق وهكذا.

ووجدت الدراسة ضرورة استثمار هذا التقسيم الثنائي للمكان، لانه تقسيم ناشيء من طبيعة تشكيل المكان في الرواية للتاريخية وبنائه، فهي تتطوي على مكانين متعارضين، مكان تاريخي وآخر مفترض، فضلاً عن كون هذا التقسيم اكثر

وضوحاً وكشفاً للبنية المكانية وانماطها للروايات التاريخية العربية بعد 1939، وعلاقتها بالبنية الكلية لها، لتتعلق الدراسة بذلك من بعض البحوث النقدية والدراسات الفلسفية والفنية التي درست المكان، ومنها دراسة غاستون باشلار الظاهرانية جماليات المكان، إذ استفاد باشلار من مجموعة من الثنائيات الضدية كاشفاً عن جمالية المكان، فعارض، مثلاً، بين جدلية الداخل والخارج، القبو والعلية، البيت اللابيت. فضلاً عن الملاحظات المهمة التي أثارها (يوري لوتمان) في هذا المجال إذ وجد أن الإنسان يخضع للعلاقات الانسانية والنظم لاحتاثات المكان، ويلجأ إلى اللغة لاضفاء احداثيات مكانية أخرى على المنظومات الذهنية، فيرى، مثلاً، ان عالي لايساوي واطى، يمين لايساوي يسار⁽¹⁾. ورأى لوتمان ان البناء المكاني يعكس هذه الرموز والمنظومات كلها مع أختلاف اسلوب كل رواية. ومن هنا يمكننا تقسيم المكان في الرواية التاريخية العربية طبقاً لهذه الثنائيات إلى قسمين كبيرين متعارضين في طبيعتهما، ويشكلان ثنائية متعارضة واحدة هي ثنائية (المكان التاريخي/ المكان الموضوع) وينبجس من داخل هذه الثنائية، ثنائيات مكانية أصغر، مثل ثنائية المكان التاريخي المفتوح والمغلق، الأليف والمعادي والمكان الموضوع المفتوح والمغلق، الأليف والمعادي وغيرها.

ثنائية المكان التاريخي (الواقعي) والمكان الموضوع (المتخيل):

المكان التاريخي: وهو كل مكان يكون فيه أثر الزمن واضحاً، ويشكل الامتداد الزمني خصوصية من خصوصياته، ويتسم المكان التاريخي بكونه متجسراً في الزمن، ومستمداً حيويته وديمومته من اندماجه الزماني، وهو ما يدعوه بعض النقاد بـ(الزمكانية)، فالمكان التاريخي، إذن، "المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى او لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ شخصية زمانية."⁽²⁾ ويجب ان يتوفر في هذا النمط من الامكنة شرطان اساسيان حتى يمكن أن نطلق عليه مكاناً

(1) ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، 95.

(2) حركية الابداع، 30.

تاريخياً، الاول امتداد الزمني وقمه، فينبغي ان يكون مكاناً له عمقه الزمني والتاريخي الذي به صار مكاناً تاريخياً مشهوراً. والثاني، ان يكون حقيقياً، بمعنى ان يمتلك وجوداً فعلياً على صعيد الواقع، فالامتداد الزماني والواقع، هما اهم مميزات المكان التاريخي وخصائصه.

وجدنا ان هذه المميزات ماثلة في عدد من الروايات التاريخية العربية بعد عام 1939 ومنها، روايتا رادوبيس وكفاح طيبة لنجيب محفوظ 1943، 1944 واسلامه لعلي احمد باكثير 1945، وقطر اللذي وعلى باب زويله لمحمد سعيد العريان 1945، 1947، والوعد الحق، طه حسين 1949 واليوم الموعود لنجيب الكيلاني 1960 وغادة العراق لعمر ابي النصر 1960.

فقد ضمت، رواية رادوبيس امكنة تاريخية عدة تنتمي إلى الحقبة التاريخية الفرعونية وجاءت هذه الامكنة التاريخية على هيئة ثنائية ضدية مثلت نمطين مكانيين مختلفين هما المكان التاريخي المفتوح والمكان التاريخي المغلق، ويشمل الاول وصف النيل والمدن الفرعونية، ويمثل الثاني وصف القصور الفرعونية والغرف والعتبات والممرات. ويحاول نجيب محفوظ في النمط الاول أن يعطي خصوصية للمكان عن طريق ذكر مفردات المكان واشيائه التي تتناسب والحقبة التاريخية الفرعونية، فتمتاز (أبو) المدينة التاريخية ببنائها الشامخ القائم على دعائم من الصوان والكرانيت، وبكثرة معابدها وقصورها المنتشرة على ضفتي النيل الذي يخترق المدينة ويصيرها اكثر جمالاً وروعة وقداسة، بوصفه رمزاً للخصب والعطاء والجمال عند قنماء المصريين. فقد كانت أبو عاصمة مصر، يقوم بنيانها الشامخ على دعائم من الصوان تؤلف بينهما الكثبان الرملية، وقد غشاها النيل بطبقات من طميه الساحر، بثت فيه الخصب والخير العميم، وانبتت ارضها السنط والتوت والنخيل والكروم، وكست سطحها البقول والخضروات والبرسيم، ونشرت فيه الكروم والمراعي والجنان تجري من تحتها الأنهار...⁽¹⁾.

(1) رادوبيس، نجيب محفوظ (الأعمال الكاملة) 367.

ويحاول محفوظ أيضاً، أن يقدم المكان التاريخي المغلق من قصور وغرف ومعابد... بالطريقة ذاتها التي يقدم فيها المكان التاريخي المفتوح وذلك عبر سعيه المتواصل والجاد في اعطاء صورة واضحة عن المرحلة التاريخية الفرعونية عن طريق ذكر معالم المكان ومميزاته. فهو، مثلاً، يصف قصر (بيجه) وما يحتويه من نقوش وزخارف لرسامين فرعونيين نقشوا رسومهم فوق جدران القصر المكونة من الكرانيت والمكسوة بطبقة من الصوان. أما السطوح فتزينها الصور والمصابيح الذهبية، فضلاً عن ذلك فهو يصف ما يضمه القصر من مظاهر اجتماعية واقتصادية مثل مجالس الشراب والغناء والبذخ وغيرها.

" وكان القصر يرى عن بعد في نهاية الحديقة الياضعة التي تنتهي معارجها إلى سيف النيل تحوط به اشجار الجميز، ويحطو عليه النخيل... وكان اية من آيات الفن والعمارة بناه المعمار (هني) وجعل صورته على هيئة بيضاوية، وشيد جدرانه من الجرانيت كبيوت الأرباب، وكساه بطبقة من الصوان ذات اللون تسر الناظرين وكان سقفه مقبباً تزينه الصور والتهاويل وتتلى منه المصابيح المكفنته بالذهب والفضة...»⁽¹⁾.

ويطالعنا نجيب محفوظ في روايته الثانية (كفاح طيبة) بإمكانة جديدة فرضتها طبيعة الاحداث التي تدور حول الغزو الذي تعرضت له طيبة من قبل الهكسوس الرعاة، لذا فان مناخها جاء مشحوناً بالتوتر والاضطراب واغلب امكنتها هي من النمط المعادي، اذ تكثر في هذه الرواية مشاهد القتل وساحات الحروب واوصافها، وكانت المدن اكثر الاماكن تمثيلاً لهذا النمط لما شهدته من حروب داخلية وفتن وترويع تغيرت معه دلالاتها من كونها مكاناً آمناً إلى مكان غير آمن كما جاء ذلك على لسان احدى شخصيات رواية كفاح طيبة: " وصاح المنادي في أهالي ابيروس وبرقا وتفسر ان احملا متاعكم ولمولكم وسيروا إلى الجنوب، فقد امست دياركم

(1) المصدر السابق، 391. وينظر: 392، 393، 397.

ميدان قتال لا يعرف الرحمة، وكان القوم يعرفون من الرعاة ما اعمالهم، فتولاهم
الخوف وبادروا إلى اموالهم وامتعتههم يكتمون بها العريات التي تجرها
النيران... (1).

ويطال هذا النمط المعادي مدينة تاريخية أخرى هي مدينة طيبة التي فجعت
عشية احدى الايام بنبأ خسارة المعركة مع الهكسوس ومقتل فرعون وفقدان الكثير
من الابناء والاباء (2). على ان طيبة المدينة التاريخية تشهد تحولاً في نمطها،
فتحولت من مدينة غير آمنة إلى مكان آمن مع استمرار المرد وسير الاحداث التي
الت أخيراً إلى انتهاء الصراع الدائر بين الهكسوس والمصريين لصالح الأخير،
وبذلك واكب وصف المكان تحول الاحداث وتطورها واعطى صورة جلية عن
الحدث واسهم في عملية تفعيله وتجسيده، فظهرت طيبة ساعة اعلان الانتصار على
النحو الآتي:

"وبدا سوق طيبة الجنوبي وابوابها للرائعات تتصاعد من ورائه الهياكل
والمسلات فبدا الجلال مجسماً يروع الناظرين، ورنا الرجال إلى المدينة بعينين
لاح فيهما الحنين والحزن وقال لاتو: حياك الرب ياطيبة المجيدة... وكان الجو
معتدلاً لطيفاً، والسماء صافية الزرقاء، والشمس مشرقة، تغمر باشعتها للنيل
والشطان والحقول... (3).

وهناك إلى جانب هذه الامكنة التاريخية، التي مثلنا، أمكنة موضوعة والية
كثيرة في رواية كفاح طيبة لا يمكن وصفها باي حال من الاحوال بالتاريخية،
لفقدانها الشرط الزمني من جهة ولان اوصافها لا تحمل خصوصية تاريخية تجعلها
تنتمي إلى زمن دون الآخر، فنجيب محفوظ في وصفه احدى الحائات، مثلاً،

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 554. وينظر: 556، 557، 572.

(2) ينظر: كفاح طيبة، 574.

(3) كفاح طيبة، 586.

يظهرها بمظهر الحانات في وقتنا الحاضر من دون ان يراعي الفارق الزمني بين مكان يعود إلى الحضارة الفرعونية وآخر يعود إلى هذا العصر، فيصف الحانات باوصاف عامة ومتشابهة وعلى النحو الآتي: "مكان متسع حوائطه عالية، يتنلى من سقته مصباح يعلوه الغبار، وفي وسطه وضعت الدنان، يحيط بها سور طوله ذراعان وعرضه ذراع، اصطفت عليه لكوالب الفخار واحاط به الشاربون، ويقف في وسطه صاحب الحانة فيملأ الاقداح للمتقين به"⁽¹⁾.

فأي خصوصية تاريخية يمنحها المكان الواسع ذو الحائط العالي، والسقف الذي تتنلى منه المصاييح؟ بل أي فرق بين هذا المكان الموغل في القدم وآخر في مدينة من مدن اوربا المعاصرة؟.

ومن بين الامكنة الموضوعية (غير التاريخية) المحاكم التي تفقد طابعها التاريخي لقربها من محاكمنا اليوم، من حيث هيئتها وتقاليدها وترتيب المقاعد والاثاث وغيرها.

"وكانت المحكمة مكتظة بذوي الحاجات واصحاب القضايا والشهود، وامتألت مقاعد القاعة بالحاضرين من جميع الطبقات، وفي الصدر جلس القضاة ذو اللحي المرسله والوجوه البيض"⁽²⁾.

وان وجود مثل هذه الامكنة الموضوعية في رواية كفاح طيبة لا يلغي الهيمنة التي يحظى بها المكان التاريخي، الذي ألفناه ماثلاً في رواية تاريخية عربية أخرى هي رواية اسلاماء لعلي احمد باكثير، والتي تتراحم فيها الامكنة التاريخية تراحم كبيراً بدءاً من المدن (حلب)⁽³⁾ للشام⁽⁴⁾، بغداد⁽⁵⁾، مصر⁽⁶⁾ وغيرها⁽⁷⁾ وانتهاءً

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ 591.

(2) كفاح طيبة، 593.

(3) ينظر: اسلاماء، علي احمد باكثير، 17.

(4) ينظر: اسلاماء، 79.

(5) ينظر: اسلاماء، 136.

(6) ينظر: وفلسلاماء، 165.

(7) ينظر: اسلاماء، 55، 71، 182.

باسماء المعارك الإسلامية. والغالب على هذه الامكنة التي نعتاها بالتاريخية، انها امكنة عدائية لا يشعر الانسان نحوها بكبير ألفة وطمأنينة، حيث تموج بالاحداث والصراعات والانسائس والفتن، وعلة ذلك تعود إلى البناء العام لرواية واسلاماه، التي تتخذ من اعنف حقبة التاريخ الاسلامي الوسيط مادة لها، اذ تدور الرواية على نحو عام حول ركن من اركان الدين الاسلامي، إلا وهو الجهاد في سبيل الله ضد اعدائه التتار. فتفتتح الرواية سردياً على حدث أساس وهو الغزو التتري لدمشق، ثم تواصل الغزو ليجتاح منداً إسلاميةً أخرى مثل حلب وبغداد والقاهرة وغيرها. وهذه الامكنة (المدن) على كثرتها في الرواية وتتوفا فانها تمثل امكنة نمطية ثانية تلازم حالة سلبية واحدة وهي عدم الشعور بالأمان، اذ تظهر اغلب هذه المدن على مستوى السرد بوصفها ساحات حرب ومقرات واوكار تحاك في ازقتها الانسائس والمؤامرات، كما حصل لمدينة بغداد التاريخية، المستهدفة دائماً، يوم غزاها هولاء فعمد فيها إلى القتل والحرق ارضاءً لغريزة الوحش الكاسر التي تختلج في صدره، ولندع باكثر يصف لنا بغداد التكلي وهي تتحرر بسيوف المحتلين.

"... انحدر منهم جيش كبير بقيادة طاغيتهم الجديد هولاء فعصفوا بالدولة الاسماعيلية في بلاد فارس، ثم زحفوا على بغداد فقتلوا الخليفة أشنع قتلة ثم مضوا يسفكون الدماء وينتهكون الاعراض وينهبون الدور ويخربون الجوامع والمساجد، وعمدوا إلى ما فيها من خزائن الكتب العظيمة فألقوها في نهر دجلة، حتى جعلوا منها جسراً مرت عليه خيولهم واستمروا على ذلك اربعين يوماً، وأمر هولاء بعد القتل بعد ذلك فبلغت عدتهم زهاء مليوني نفس.

سرت أنباء هذه الفاجعة التي حصلت بعاصمة المسلمين الكبرى، فاهتز لها العالم الإسلامي من اقصاد إلى اقصاد. وأمتحن الله بها قلوب ملوكه وامرائه ليعلم من يثبت على دينه فينتدب لجهاد اولئك البغاة المشركين، ومن يرتد منهم على عقبه جزعاً من الموت وخوفاً على ما في يده من زينة العاجلة ومتاع الحياة الغرور⁽¹⁾.

(1) واسلاماه، علي لمد بكثير، 166.

ولا تتحصر الامكنة التاريخية المعادية في المدن فقط، وانما تمتد لتشمل معارك تاريخية سميت باسماء مكانية مثل معركة (عين جالوت) و (فارسكو) وغيرها. والتي لتتصف فيها المسلمون من التتر بقيادة قائدين مملوكيين هما بيبريس وقطر اللذين حميا " الاسلام في وقعة عين جالوت فأضافاها إلى اخواتها الكبرى بدر واحد والقاسية واليرموك وحطين" (1).

وضمت واسلاماه إلى جانب هذه الامكنة التاريخية امكنة موضوعية ومفترضة أخرى لم تشغل جزءاً كبيراً بالمقارنة مع النمط المكاني التاريخي، مما يؤكد ان الهيمنة في هذه الرواية عبر الموازنة بين ثنائية المكان التاريخي والمكان المفترض تصب في صالح الامكنة التاريخية، وتحديداً الأمكنة التاريخية المعادية.

وتتفق رواية محمد سعيد العريان (قطر الندى) مع رواية (واسلاماه) من حيث تشابه النمط المكاني فيها، اذ تضم رواية قطر الندى اماكن تاريخية لمدينة عربية لها امتدادها الزمني وحضورها التاريخي مثل مدينة بغداد ايام الخلافة العباسية والقاهرة ايام قيام الدولة الطولونية، والموصل وسامراء وغيرها. بيد ان هذه الامكنة التي وصفناها بانها امكنة تاريخية تبدو على هيئة اشارات مكانية مبثوثة هنا وهناك في السرد، ومهمتها تقتصر على تأطير الحدث واحتوائه لذا فانها تظهر على استحياء من دون ان تحظى بتفصيلات وافية، كما في ذكر السارد لمدينة عربية ارتبطت بحقبة زمنية معروفة على هذا النحو:

- مصر ايام الدولة الطولونية "علا نجم ابن طالون، وذاع صيته، فإن حديثه ليدور على كل لسان في مصر وفي سامراء" (2).
- بغداد ايام الدولة العباسية "استفحل الخطر على الدولة العباسية في بغداد واوشكت وحدتها ان تنفرك" (3).

(1) واسلاماه، 206.

(2) قطر الندى، محمد سعيد العريان، 22.

(3) قطر الندى، 25.

- سامراء ايام المعتمد " كان الخليفة في قصره بسامراء ... »⁽¹⁾.
- الموصل ايام الدولة الطولونية " كان محمد بن ابي السراج في كرسي الامارة من بلاد الموصل... »⁽²⁾.

واغلب الظن أن تعدد هذه الامكنة جاء موازياً لتشعب الاحداث وسعتها، مما جعلها ترد على نحو اشارات مكانية خالية من أي تفصيل دقيق.

تتخذ الرواية التاريخية احياناً عنواناً لها من لحدى اسماء الامكنة فيها، وذلك لأسباب يصعب حصرها، منها الدلالة على الحقبة التاريخية عن طريق وسمها بمكان مشهور، كما في رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ، وغادة العراق لعمر ابي النصر. ورواية (باب زويلة) لمحمد سعيد العريان من هذا اللون من الروايات، اذ تتخذ لها عنواناً من احد الامكنة التاريخية فيها، ويمثل (باب زويلة) في اغلب حالاته مكاناً عدائياً لكثرة الصراعات والحروب بين المماليك والعثمانيين من جهة، والمماليك واقرانهم من جهة ثانية للاستئثار بحكم مصر، فما من مرة ظهر فيها هذا المكان على مستوى السرد إلا وكان مشحوناً بالتوتر والخوف وكأن الكاتب كرسه ليكون مرآة عاكسة لما يريد تصويره من اضطراب وفتن وقتل لمرحلة فانت من تاريخ مصر الإسلامية، ولم يكن للمؤلف بد إلا ان يجسد مأساوية احدثه مكانياً، فجعل من باب زويلة ساحة حرب ووكر للمرتدين واصحاب الدسائس والمؤامرات، كما يبدو لنا (باب زويلة) عبر احد المقاطع من الرواية المعنونة باسمه:

"سرى الرعب في كل انحاء المدينة، كأنما شب حريق جائح، او هبت ريح عاصفة لا تبقي ولا تذر فغلق للتجار كاكينهم واستوثقوا من اقفالها، وسدت ابواب الدروب حتى لا يكاد ينفذ منها الرجل، واختفت البضائع من الاسواق فلا بائع ولا مشتري، وهذأت الرجل في الطرقات فلا يمشي ماش ولا راكب إلا حذراً،

(1) قطر الندى، 34.

(2) قطر الندى، 44. وينظر: 93، 52، 18، 83.

ويخاف ان يأخذه الموت من كل ناحية وقبع النساء والاطفال وراء استار النوافذ المغلقة يرقبون الطريق في انتظار الالباء والازواج الذين تعوقوا في العودة إلى دارهم في هذا اليوم الذي ينذر بالشر⁽¹⁾. كان المكان (باب زويله) مهيباً لأن يحتوي الاحداث بمأساتها وصراعاتها، فطالما كان مسرحاً لصراعات المتنافسين حول عرش مصر، فبعد ان تم القبض على (طومان باي) المملوكي من قبل العثمانيين، شنق وعلق، ايضاً، على باب زويله أمام حشد كبير من الناس منهم امه وابوه. ليتكرس باب زويله على مستوى السرد بعدائيه وكرهيته ويكون في الوقت نفسه شاهداً ووشماً على حقبة من اعنف حقب التاريخ المصري، إلا وهي الحقبة التي شهدت الصراع المملوكي العثماني والذي توارت ايامه ولياليه وعاشت امكنته شاهداً وقضية، ومنهلاً غذياً للمؤرخ والفنان على السواء. وتركزت لدى القارئ ايضاً انطباعاً عن هذه المرحلة التاريخية، ومما زاد من فعالية المكان واثره براءة العريان في عرض الاحداث والصراعات من خلال وصف المكان واشراكه في تحفيز الاحداث وتجسيدها، كما يتضح في هذا المشهد الختامي من رواية (على باب زويله):

"واستجمع الشيخان قواتهما للذهاب ومضيا في طريقهما يشقان الزحام، وبلغا باب زويله بعد نصب ومشقة.

وكان على الباب جسد معلق قد شددت حول رقبتة الحبال، وتعلقت به انظار الناس وارتفع بكأؤهم إلى السماء!
وهتف كل من للرجل والمرأة في وقت معاً
ولدي طومان!

(1) على باب زويله، محمد سعيد المريان، 78.

وتعلقت به اعينهما كأنما ينتظران رد الجواب، وكانت عيناه مفتوحتين، كأنه قد رأى وسمع وعرف أباه وامه، وكانت شفتاه منفرجتين كأنما يرسل إليهما ابتسامة رضا واطمئنان... وتحية⁽¹⁾.

حسناً فعل العريان عندما استثمر هذا البعد التاريخي للمكان ليصور من خلاله أحداثه بانسيابية عالية من دون تكلف أو اقحام، ورسم صورة صادقة عن الحقبة التاريخية عن طريق وصفه للمكان عبر ما يسمى بـ (الزمكانية) أو (الكرونطوب)، وبهذا المستوى من الاداء الفني على صعيد المكان، يمكن ان نقول أن الرواية التاريخية العربية بعد 1939 استطاعت، بفضل بعض نماذجها، من ان تتجاوز محنة الرواية التاريخية الكلاسيكية، التي ظل المكان وانماطه فيها هامشياً إلى حد كبير⁽²⁾. بيد ان قسماً آخر من الروايات التاريخية العربية التي كتبت في هذه المرحلة، لم تستطع ان تتجاوز روايات الرواد من حيث الاداء الفني والصياغة، فقد تابع طه حسين في روايته الوعد الحق الرواد متابعاً نقيّة وحذا حذوهم من حيث كثرة حشده للارقام والتواريخ، وذكر الشخصيات التاريخية باسمائها وانسابها الحقيقية والبيئات التي عاشت فيها هذه الشخصيات وشهدت الاحداث، ومن ثم فهو اقرب إلى المؤرخ منه إلى الفنان لانه لا يميل كثيراً إلى ذكر الامثلة للموضوعة او المتخيلة، بل انه يكاد لا يذكرها اطلاقاً، في حين يلوي إلى الإشارة إلى الامكنة التاريخية ذات الوجود الحقيقي اينما يجد ذلك مناسباً في سرده، فرواية الوعد الحق محشوة حشواً بالامكنة التاريخية ولا سيما المدن مثل مكة، والطائف، والمسجد النبوي وغيرها⁽³⁾ وعلة ذلك ترجع إلى هاجس طه حسين في اضفاء الواقعية على

(1) على باب زويله، محمد سعيد العريان، 358.

(2) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 155. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 173.

ينظر: (هل لدينا رواية تاريخية) عبد الفتاح الحصري، مجلة فصول، م/16 للعدد 3 لسنة 1997، 60.

(3) ينظر: الوعد الحق، طه حسين، 55، 67، 93، 103، 111.

لحادثه، فرأى في المكان التاريخي صاحب الوجود الحقيقي، واحداً من الطرائق التي تحقق له غايته وتسم لحداثه بالواقعية.

إن للمكان الواحد داخل الرواية قابلية التحول من نمط إلى آخر ومن سمة إلى أخرى، وتعد عملية التحول هذه شيئاً مهماً في بناء المكان في الرواية، لأن تحول المكان من نمط إلى آخر يصاحبه عادة تحول في مجرى الأحداث والمواقف داخل الرواية، ويساعد تحول المكان على هذا النحو في تجسيد الأحداث وعرضها، فضلاً عن ذلك فإن عملية التحول من مكان اليف، مثلاً إلى مكان معادي أو العكس أو من مكان مغلق إلى مفتوح من شأنها أن تفجر دلالات كثيرة يمنحها المكان، على وفق هذا التأسيس بنى نجيب الكيلاني امكنته في رواية اليوم الموعود، إذ انفتح المكان الواحد عنده على أنماط مكانية عدة صاحبت التحولات في مستوى الأحداث، فمدينة المنصورة التاريخية، مثلاً التي يتردد ذكرها في أكثر من تسع وحدات وصفية⁽¹⁾، بدت مدينة عذائية، بوصفها مكاناً للحرب الدائرة بين الصليبيين بقيادة لويس التاسع عشر وبين المسلمين:

"وكانت المدينة على نواة بركان يتفجر، والارتباك يسودها، والغبار المثار يتصاعد في سمائها والتوتر يرسم على الوجوه وانتظار النتيجة الحاسمة يبعث للقلق والتوجس في النفوس"⁽²⁾. ومن ثم شهدت مدينة المنصورة تحولاً في نمطها العدائي لتتحول إلى مكان آمن وأليف مواكبة بذلك تغير الأحداث وتطوراتها، فبعد أن ظفر المسلمون بقيادة شجرة الدر بالصليبيين في يوم مشهود، بدت المنصورة على غير عادتها أليفة وجميلة، كأنها تشارك الناس أفراحهم:

"أفاق عنان من شروده وقد بدت المدينة لناظره من بعيد مدينة المنصورة بمبانيها وزرعها وجلالها، ولمح افواج الناس قد أثاروا الغبار الكثيف في جنبات

(1) اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 55، 80، 49، 174، 178، 179، 184، 249، 251.

(2) اليوم الموعود، 173.

الافق، لم يكن من الصعب أن يدرك سر تجمعهم، فقد كانوا في مهرجان النصر العظيم، ينتظرون مقدم الملك الفرنسي الذي اراد ان يحتل بلادهم، ويستعبد ذريتهم فكان ان حفر لمجده قبراً...»⁽¹⁾.

وثمة امر آخر يمكن ملاحظته في نمط المكان في الرواية التاريخية العربية غير تغير المكان مع تطور الاحداث الروائية، وهو ما يتعلق بالتأثير العاطفي او النفسي للمكان التاريخي ولا سيما المكان التاريخي المقدس عبر ارتباطه بماضي الشخصية وعقيدتها، مما يسهم في اثارة شجون النفس وعواطفها. وربما يكون عمر أبو النصر كاتب رواية عادة العراق قد استثمر هذه السلطة التي يثيرها المكان التاريخي في نفس الشخصية عندما جعل من الكعبة المشرفة بوصفها مكاناً مقدساً بكل ما تولده في النفس من انفعالات عاملاً في الكشف عن شخصية سعيد وماضيها، الذي أثرت فيه صورة الكعبة وحجاجها على نحو واضح فراح يتذكر تلك الايام الجميلة التي قضاها فيها قبل ان تتوالى عليه المصائب والشدائد. فلنرى ما الذي ولدته رؤية الكعبة المشرفة في نفس سعيد: " أصابته رعدة عندما تراءت امامه أطراف الماضي وهو يقف على جبل عرفات، في وسط الاف من الحجاج قصدوا مكة للقيام بفريضة الحج والطواف حول الكعبة، ثم زيارة قبر الرسول ﷺ في المدينة، ما استطاعوا إلى هذا سبيلاً...

وفاضت عيناه، وتدافعت امامه اخبار المأسى التي تعلقت بتاريخه، فقد مات جده وهو يحارب الخوارج، وذهب ابوه لمآبه في معركة وقعت على الحدود بين العرب والروم، فتولت الصبي أمه بالعناية والرعاية حتى استقام شيئاً قوياً مفتول العضل قوي الشخصية، قد أخذ من علوم عصره بالخط الذي يتوفر لمثله في بلد كمكة"⁽²⁾.

(1) اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 249.

(2) عادة العراق، عمر ابو النصر، 131.

وتتضمن عادة العراق امكنة تاريخية أخرى شكلت المدن القسم الأكبر منها، من ذلك ذكر الراوي لمدينة مكة والبصرة، والكوفة أيام ثورة الخوارج. وما يجعلنا نعد هذه المدن أمكنة تاريخية هو لقرانها بحقبة زمنية معينة، أي ان البعد الزمني حاضر فيها ويشير إليه الراوي على استحياء احياناً، ويذكره صراحة احياناً أخرى، كما فعل في ذكره لمدينة الكوفة مثلاً التي حددها زمنياً بالحقبة التي حكم فيها عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي، وذلك في حدود عام 82 للهجرة، والبصرة أيام ثورة الخوارج وهكذا. وعبر تحديد الحقبة الزمنية، على النحو المذكور، توافر في هذا النمط من الامكنة (المدن) شرط من شروط المكان التاريخي التي تم تحديدها سلفاً، ومن أمثلة هذا النمط من الامكنة في رواية غادة العراق وصف الراوي لمدينة الكوفة:

"تعم سعيد بحياته العائلية عدة اشهر، لم يفارق فيها الكوفة، ولا شارك في حرب ولا قتال... بعد ان تمكن الحجاج بن يوسف الثقفي من القضاء على الخوارج في شرق العراق وغربه... وكان ان ضم عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي خراسان ونجستان إلى الحجاج فوق امارة الكوفة والبصرة، فأعطى الحجاج ولاية خراسان للمهلب بن ابي صفرة، قاهر الخوارج، فظل على حكمها حتى وفاته سنة 82 للهجرة..."⁽¹⁾.

المكان الموضوع (المنتحل): وهو كل مكان فاقد لشرطه التاريخي وامتداده الزمني، ومنفصل عن اتصاله المباشر والحقيقي بالواقع المعيش، ويمتاز هذا المكان بكون الروائي فيه لا يحاكي امكنة الحقبة التاريخية التي يختارها محاكاة حقيقية، وإنما يعتمد الى ابتداع امكنة موضوعية ومفترضة من محض خياله، لاغراض فنية وبنائية. وهو على النقيض من المكان التاريخي من جهتين، الاولى كونه فاقداً لشرطه التاريخي وامتداده الزمني، اذ يمثل مكاناً متخيلاً وموضوعاً، والثانية كونه

(1) غادة العراق، عمر ابو النصر، 131.

يمثل مكاناً غير حقيقي لا يمت إلى الواقع الفعلي بصلة كبيرة، ولا يذكر الروائي أمكنة الحقبة التاريخية الفعلية ذكراً صريحاً وإنما يستعيز عنها بأخرى وهمية وموضوعة. ولا تكاد رواية تخلو من هذا النمط المكاني، بيد أن هناك روايات تاريخية عربية حظيت بحضور واسع لهذا النمط المكاني المفترض أكثر من غيرها من هذه الروايات، سنوحي 1943، ومرح الوليد 1943، وفارس بني حمدان 1945، وغادة رشيد 1945، والتائر الأحمر 1946، وآم جحا 1946 وعنتره بن شداد، أبو الفوارس 1947 وغيرها.

تتخذ رواية (سنوحي) من الحقبة الفرعونية المعروفة ميداناً لحدثاتها، غير أننا لا نعثر فيها على أمكنة تاريخية حقيقية تنتمي إلى هذه المرحلة التاريخية المهمة، في حين تطالعنا في الرواية أمكنة موضوعة ومفترضة كثيرة تقتصر مهمتها على كونها الأرض التي تجري عليها الأحداث من دون أن ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً فلا تستطع لوصاف المكان وهيئته أن تمنحنا انطباعاً عن العصر الفرعوني. فثمة أماكن موضوعة تشكل القصور القسم الأكبر منها، وهي غالباً ما توصف بعبارات متشابهة ومتكررة تذوب معها أي خصوصية تاريخية تجعلنا ننسبها إلى عصر معين فهي - أي القصور - واسعة وذات ألوان زاهية وغرف فخمة ويتوسط إحدى هذه الغرف الملك وإلى جانبه حاشيته " غدوت على قصر (اني) فلم البث طويلاً حتى اذن لي بالدخول إلى حجرته الخاصة، كان جالساً هناك على أريكة زرقاء تضاهي بزرقتها لون ألحوان الذي بين يديه ولون جدران الحجرة، وعلى جانبه زوجته..."⁽¹⁾.

وكامتداد للنمط المكاني المفترض في هذه الرواية يصف لنا الراوي مكاناً مفتوحاً واليفاً تمثله إحدى الجزر التي تظهر على مستوى السرد أكثر من مرة، عبر رحلة صيد قام بها الملك. وقد خلع الراوي على هذا المكان كل ما يجعله مكاناً اليفاً

(1) سنوحي، محمد عوض محمد، 43.

وحميما فثمة مساحات مائية كبيرة على ضفافها عشب أخضر ونخلات وزهر مختلف ألوانه والجزيرة "يكسوها ورق النيلوفر، ويخرج منها زهر الشنين الجميل كأنه نجم يضيء، وقد نبت وسط الماء حشد هائل من البردي، قد أرتفع ساقه ورأسه فوق سطح الماء وغابت أصوله في القاع، وهو يبدو مجتمعاً ملتقاً في صورة جزر صغيرة. وتميل من المستنقعات معظمها، تاركاً مساحات قليلة من الماء تجري فيها الزوارق، وأخرى يرتفع فيها الثرى قليلاً عن سطح الماء، فتتمو فوقها طائفة من السنط والطلح والنخيل...⁽¹⁾.

ويبدو ان ثنائية ضدية تتشكل داخل هذه الرواية بين المكان المغلق، وتمثله القصور والغرف والمكان المفتوح وتمثله الجزر والشواطئ والانهار والفضاءات المفتوحة، بيد أن العامل المشترك بين هذه الامكنة في رواية سنوحي تتجسد في كون هذه الامكنة جميعاً، المفتوحة والمغلقة تمثل امكنة موضوعية ومنتحلة لا يمكن ان ننعثها بالتاريخية. وتتكرر الامكنة الموضوعية المغلقة في روايتي علي الجارم (مرح الوليد وفارس بني حمدان)، وتشكل القصور والسجون والغرف القسم الاكبر منها، لما القصور فيبدو أمر حضورها طبيعياً لروايتين تتخذان من حياة الامراء والقادة والاعيان ركناً اساسياً في بنائها للحدث الروائي، فالاولى تدور حول حياة ملك شاعر لاه بكل ما تتطوي عليه هذه الحياة من اسباب الترف والتعيم والمتمثلة بالقصور الفخمة وجلسات المنادمة والشعر فكان قصر الوليد بالشام وقصور الخلافة الاخرى، احدى اهم الامكنة التي شكلت مناخاً ملائماً لعرض مثل هذه الاحداث ويتكرر حضورها على نحو واسع، وإن كان اغلبه موضوعاً من صنع خيال الراوي ولا يستند، كثيراً، إلى حقيقة تاريخية مدونة، لإن ما جادت به كتب التراجم والسير والتاريخ لا يصل إلى هذا الوصف المسهب والمطول الذي خصه علي الجارم لوصف القصور، من ذلك وصفه لقصر الوليد، مثلاً:

(1) سنوحي، 74. وينظر: 75، 72، 99.

"قصر راسخ القواعد، شامخ الذرا، رسا أصله فوق شرف عال من الارض، وارتفعت قبابه في الجو كأنها تطلب شيئاً في السماء. وقد موهت بالنضار، وسطح عليها الاصيل، فأرسلت شعاعاً كان أجمل من الأصيل، وابهى من خالص النضار. وامتدت حول القصر البساتين الفيح تجري بها الجداول بطيئة متعثرة، كأنها تخشى ان تلتقي بنهر بردى فيلتقمها زخاره الخضم، ويدور بها كالمدحور فيقتحم كل دار وينفذ من كل حائط..."⁽¹⁾.

ويمضي الراوي على هذا النحو مسترسلاً ومسهباً في وصف محتويات القصر واشيائه من ممرات وغرف وقاعات على مدار الصفحات القادمة، ويرد ذكر هذه الامكنة كثيراً في رواية (مرح الوليد)⁽²⁾. ولا تختلف رواية (فراس بني حمدان) للكاتب نفسه كثيراً عن رواية (مرح الوليد)، اذ تدور أحداثها، ايضاً حول شخصية مشهورة في التاريخ العربي وهي شخصية ابي فراس الحمداني شاعر بني حمدان وفارسهم وأميرهم، ذائع الصيت الذي تربى شأنه شأن الامراء والملوك داخل القصور وعرف من اسباب النعيم والمجد ما جعله يغذ السير دفاعاً عن ملكه الذي سلب، وعن مجده الضائع بعد الهجمات المستمرة للروم على قومه. فألنى له ان يعدل عن استرداد حقه المسلوب ويركن إلى الاستسلام والدعة، فهو ان ينسى يوماً ان هذا القصر الذي شهد طفولته وصباه جزء منه، من تكوينه، انه، بوصفه مكان الطفولة، متأصل في اللاوعي، -حسب باشلار- اذ اراح ابو فراس يراهن على حياته دفاعاً عن قصر آبائه واجداده غير آبه بالاضطراب والاهوال.

هذا موجز الرواية ومفادها، تأصل المكان الاليف (القصر)، في نفس ابي فراس الحمداني الشاعر الحالم الرقيق مما، ادى بالرواية إلى المبالغة احياناً وهي تتابع وتصف تعلق ابي فراس بالمكان، تعلقاً أشبه بالهيام او بالجنون، اذ ادى شغفه

(1) مرح الوليد، علي الجارم، 5 ومابعدهما.

(2) ينظر: مرح الوليد، 55، 67، 93.

بمكان الطفولة أخيراً، إلى سعيه المتواصل من أجل استرداد ملكه، فكانت النتيجة ان دفع الثمن غالباً عندما ولى وجهه شطر التراب كل التراب في احدى المعارك الحاسمة مع الروم المحتلين، فدفن ابو فراس بربوة نمشوق، ودفنت معه روح يملأها الالاء، روح ملك وشاعر و انسان عربي أصيل أحب وطنه ومكانه، وضحي من اجلهما باعز ما يملك ولنترك الراوي يصف لنا قصر بني حمدان الذي يمثل مقطعاً من مقاطع عده⁽¹⁾ اعنت لوصف هذا النمط المكاني في رواية (فارس بني حمدان)، التي يدور محورها الاساس حول تعلق الشخصية بالمكان: "... امتاز بين قصور مدينة منبج احدى مدن الشام بضخامة بنيانه، وارتفاع شرفاته، وروعة زخارفه. وكان يقوم فوق أكمة بالشمال الغربي من المدينة بالقرب من عين المرج بين الخمائل والزهرة، والحدائق الفيج، وكان القصر يموج بمن فيه من الجواري، يذهبن في انحائه هنا وهناك، وقد غشيت وجوهن سحابة من الحزن الصامت المكبوت. كان هذا القصر لابي العلاء سعيد الحمداي، عظيم اسرة بني حمدان وشاعرها المعلم، الذي هابته القبائل النازلة بالشام"⁽²⁾.

اما رواية علي الجارم الثالثة (غادة رشيد) فشكلت ثنائية متعارضة مع روايته السابقتين على صعيد النمط المكاني، إذ استعمل الجارم فيها انماطاً أخرى من الامكنة تختلف عن تلك التي ألفناها في (مرح الوليد وفارس بني حمدان) وربما يعود سبب هذا التغيير إلى تباين ميدان الاحداث وطبيعتها بين هذه الرواية وروايته الأخرى، فغادة رشيد لاكتنور لحدثها حول حياة شخصية مشهورة - كمارينا في الروايتين السابقتين - وانما تتخذ من حياة الجماعة في مدينة من مدن مصر ميداناً لحدثها التاريخي، ويهيء الكاتب تبعاً لذلك انماطاً مكانية تختلف تماماً عن تلك التي استعملها سابقاً، مراعيّاً في ذلك تغير الاحداث الروائية وتكنيكها، والمناخ العام للرواية، لذلك كله ضمت روايته الجديدة (غادة رشيد) أمكنة يمكن عدها من بعض

(1) ينظر: فارس بني حمدان، علي الجارم، 55، 67، 113.

(2) المصدر نفسه، 83 ومابعدا.

الوجوه، امكنة تاريخية مفتوحة وأليفة، والمثال على ذلك وصفه للنيل ومدينة رشيد في مستهل الرواية وهما يمثلان مكانين اليفين ومفتوحين في الآن نفسه، فضلاً عن كونهما مكانين تاريخيين معروفين لهما حضورهما وامتدادهما للزمانى:

كانت مدينة رشيد في هذا الصباح جائمة فوق الشاطئ الغربى، بعظمة منازلها وارتفاع مآنها، تنعم بلذة الهدوء الذى احتواها في اثناء الليل، إلا ما كان من العملة الذين اتجهوا افواجاً إلى مضارب الأرز... وكانت شوارعها ضيقة ملتوية، تقوم على حافظتها منازل بنيت بطوب صغير الحجم أجيد إحراقه، حتى أصبح كالحجر الصلد. وأعظم ما كانت رشيد تزهى به شارعان عظيمان، أحدهما شارع البحر، والثانى شارع مواز له يبتدى من مسجد المحلى، وينتهى جنوباً بالمسجد الجامع المسمى مسجد زغلول، وهو من المساجد النادرة المثال بمصر، تزيد رفعة على رقة الجامع الأزهر، به مساكن لطلاب العلم الغرباء، وكان يلقي الدروس به طائفة من كبار علماء المدينة، أشهرهم الشيخ احمد الخضري والشيخ ابراهيم الجارم، والشيخ محمد صديق...⁽¹⁾.

ويطراً على انماط الامكنة في رواية غادة رشيد تحاولات وتغييرات عدة تبعاً للتحولات النفسية والشعورية التي تطرأ على الشخصية التي تسكن هذا المكان، فهذه (لورا) التي جاءت مع قوات الاحتلال تشعر بعد مضي اعولم عدة قضتها في (رشيد) انها صارت تحبها حباً جماً لم تستطع ان تخفيه عندما أفلتها السفينة عائدة بها إلى موطنها الاصلي فاخذت تنظر إلى رشيد عن بعد وشيعتها بكلمات تفيض حناناً على موطنها الأصلي فاخذت تنظر إلى رشيد عن بعد، وشيعتها بكلمات تفيض حنيناً وشوقاً، وهي التي جاءت يوماً مع جيوش الغزو تحمل في نفسها حقداً موروثاً لهذه المدينة. فيا ترى ما الذي حصل للورا؟ ولماذا تبدل احساسها نحو رشيد؟.

(1) غادة رشيد، علي الجارم، 13.

يبدو ان التغيرات التي تطرأ على المكان هي بالاساس تحولات في المستوى النفسي او الشعوري للشخصية التي تقطن هذا المكان، فـ (لورا) تشعر نحو مكان واحد بشعورين مختلفين يسمان المكان بسمتين ونمطين مختلفين ايضا تبعاً لتباين منظور الشخصية بازاء المكان، فنتحول (رشيد) المدينة التاريخية، طبقاً لمنظور لورا من مكان معادٍ غير اليف إلى مكان أليف وحميم. ولا بأس في هذا فان للمكان منزلة عظيمة في النفوس، ادرك الجارم ابعادها واحسن ترجمتها في روايته. فشخصياته عندما تعبر عن حبها وتعلقها بالمكان تعبر بصديق وحرارة، حتى كأنك تشعر بحرارة انفاسها واناتها تلمس وتسمع من ثنيات السطور، فتشعر لورا في مشهد الوداع لمدينة رشيد: " حينما جاوزت السفينة بنيكلسوت وابنته لورا معالم رشيد احست لورا بكثير من الحزن على فراق وطنها الثاني، وموطن حبيبها الاول، وذكرت ايام سرورها ومجالس البهجة والأكس، وتفتت قلبها حسرة على فراق محمود، لأنها رأت في لحظة أن صروح آمالها قد تهدمت مرتين..."(1).

وقد لا يكون التزام الروائي بالحدث التاريخي سبباً كافياً لوصل امكنتها جميعاً بالتاريخية او القدم، فهناك امكنة موضوعة وتخليية يفرضها البناء السردى، ولا يعد وجود مثل هذه الامكنة تزييفاً للحقبة التاريخية ميدان الاحداث، لإننا بازاء عمل ادبي تخيلي لا يمكن قياسه على وفق حقائق التاريخ المتواترة. فهذه رواية (الثائر الاحمر) لعلي احمد باكثير تدور حول حدث تاريخي معروف، وهو ثورة القرامطة، ومع هذا فإن الغالب على امكنتها سمة الافتراض والتخييل، بمعنى انها تتفصل عن الخط الزمني او التاريخي، وبالكثير تارة يصف سوقاً عاماً وتارة يصف الطبيعة، وأخرى أزقة وطرفات وتغيب في هذه الامكنة جميعاً للدلالة التاريخية الواضحة التي يوفرها المكان او ما يسمى بـ (تاريخية المكان) والتي تجعل هذه الامكنة تنتمي إلى حقبة تاريخية بعينها، ومن امثلة عرضه للامكنة الموضوعة وصفه للسوق الذي يمثل مكاناً موضوعاً: " وسار حمدان في طريقه غضبان أسفا حتى بلغ

(1) غادة رشيد، 122.

سوق القرية دون قصد منه... فأخذ يمشي في أزقة الضيقة بين الحوانيت الصغيرة، وقد بدأت حركة الناس تخف في السوق من أجل الحر، وطفق الباعة يرتبون بضائعهم أو يرشون الماء أمام حوانيتهم ليخففوا وقدة الشمس، وجلس بعضهم قدامها يتحدثون، ثم وقف أمام حانوت صغير مغلق هو حانوت ابن عمه⁽¹⁾.

ومن أمثلة هذا النمط من الامكنة المفتوحة والموضوعة وصفه للطبيعة⁽²⁾ وباحة الجامع⁽³⁾. ويبدو ان باكثير لا يعتني كثيراً بذكر المكان التاريخي وان فعل ذلك في المرات القليلة فانه يذكره، على استحياء وعلى نحو سريع مستعجل، كما فعل في اشارته لبعض المدن المهمة مثل بغداد والكوفة⁽⁴⁾. وربما يعود السبب في ندرة الامكنة التاريخية في رواية التائر الاحمر إلى أهتمام كاتبها بسرد الحدث أولاً، واحساسه العام بانه يكتب عن مرحلة معروفة بامكنتها واحداثها، مما جعله يذكرها على شكل اشارات ماثلة هنا وهناك في السرد، جاء ذلك كله على حساب حضور واسع للامكنة الموضوعة (غير التاريخية) والتي استعان بها باكثير لربط احداث روايته بعضها ببعض. وتظل لكل رواية خصوصيتها وظروفها التي تملئ عليها اختيار نمط مكاني دون آخر، فليس عيباً غياب الامكنة التاريخية او حضورها في رواية ما، كما لا يعد ضرراً حضور الامكنة الموضوعة طالما ان ذلك يتمشى مع مقتضيات البناء السردى للرواية التاريخية.

تعد روايتنا الام جحا، وجحا في جانبولاذ لمحمد فريد ابي حديد مؤشراً فلياً يؤكد عن تخلي ابو حديد عن الالتزام الكامل بالحقيقة التاريخية التي لفناها في معظم رواياته السابقة، مثل عنتره بن شداد، الملك الضليل، اللوعاء المرمري، وغيرها، فرواياته الجديتان لا تلتزمان بالحدث التاريخي التزاماً كبيراً، فهو لا يعدو

(1) التائر الاحمر، علي احمد باكثير، 39.

(2) ينظر: للتائر الاحمر، 59.

(3) ينظر: للتائر الاحمر، 44 وما بعدها.

(4) ينظر: للتائر الاحمر، 18، 143.

فيهما إلا خيطاً رابطاً واطاراً عاماً تتضح معالمه بإشارات بسيطة تؤكد انتماءه
لجنزله التاريخي الحقيقي، في حين يغلب على أحداث الرواية الخيال الفني، وهذه
القضية الفنية قد أثرت في بناء المكان، وتوظيف انماطه في رواية الام جحا، إذ
جاءت امكنتها موضوعية وغير تاريخية، فجاء الشخصية الشعبية والمتخيلة هي
الأخرى، يهيم حبا وشغفا بمدينة(ماهوش) التي تؤكد بعد تفكيكها (ما.. هو... شئ)
على سمة التخيل والافتراض اللتين تتصف بهما المدينة، ومن ثم تعني رمزاً
لضباع جحا وغربته بعد ان رحل عن مدينته التي ظل الشوق يؤرقه اليها، فجاءت
اوصافه عنها بمثابة سمفونية من الحزن والندب والشكوى، تأكيداً على تجزئتها في
نفسه وارتباط الانسان بوطنه ارتباطاً لا شعورياً. فجحا يصفها على انه راوياً
ومشاركاً على هذا النحو:

"خرجت من وطني ماهوش أسير كالاعمى، والافكار تاخذني من كل جانب
والانفاس تكاد تمزق صدري، ونظرت حولي فرايت ربوة ماهوش الخضراء تبتسم
للصباح، اذ تلقي عليها الشمس اول شعاعها الذهبي، ورأيت سماءها والسحب
ترخرف أطرافها بنسيج سحري من الفضة والذهب واللؤلؤ والياقوت. هذه السماء
هي التي ملأت قلبي تسبيحاً وعلمتني من المعاني ما تعجز عنه كتب الفلاسفة
ومباحث العلماء.

والقيت نظري على نهر ماهوش إذ تتحدر إليه الجداول الصافية تتدفق من
عيون رائعة باردة تتبع من قمة الربوة ثم تسير في جداولها والتي تلمع في مجاريها
الحصباء كأنها الدور انفرطت من عقود الحسان. ورأيت بيوت ماهوش على سفح
الربوة، تتخللها البساتين بما فيها من نبت بين قصير وطويل، وبين مورق
ومجرد... هذه هي ماهوش لذة العين وبهجة القلب وشفاء الصدر⁽¹⁾.

(1) الام جحا، محمد فريد أبو حديد، 32.

ويبدو ان الامكنة الموضوعة والمنطقة في رواية الام جحا، هي من نمط الامكنة الاليفة وتمثلها المدينة، مهد للطفولة الاولى، التي تزداد قريباً من الشخصية عند اغتراب الشخصية مكانياً، كما حصل لجحا الذي خلع عليها اوصافاً تنم عن تعلقه بمدينته ماهوش في اكثر من موضع في الرواية⁽¹⁾. وثمة نمط آخر يمكن رصدّه في ضمن تصنيف المكان الموضوع وهو المكان المفتوح، إذ تشكل الصحراء، بوصفها مكاناً مفتوحاً، النصيب الاوفر في روايات ابي حديد، ويعود السبب إلى طبيعة رواياته ذاتها، حيث تتخذ من الحقبة التاريخية للجزيرة العربية، قبل الاسلام، ميداناً لاغلب احداثها، كما في رواياته الملك الضليل امرؤ القيس، المهلهل سيد ربيعة وعنترة بن شداد. بيد ان الملاحظ على روايات محمد فريد ابي حديد أن تكرار مثل هذا النمط من الأمكنة لا يبعث الملل عند القارئ او يشعره بنوع من التشابه في طريقة وصف المكان وبنائه، لبراعته في انتقاء الفاظه ومعانيه، وتنوع اوصافه، ورشاقة اسلوبه وعذوبته، من ذلك وصفه للصحراء واوديتها وحشائشها، وصفا ينم عن الفتها وجمالها:

"كان الربيع يغطي جوانب الوادي بكساء من الحشيش البارض والزهر اليناع، والسماء الصافية لا تشوبها سوى قطع متفرقة من السحاب الأبيض. وكانت الشمس تميل نحو الغروب عندما اقتربت القافلة من فم الوادي عند ظلال أكمة من نخيل وسدر وأثل، وسارت الأبل في قطار طويل تخطو خطواً وثيداً لا تعباً بشيء من حولها..."⁽²⁾.

وفي موضع آخر من رواية عنترة بن شداد⁽³⁾ يجعل الراوي الصحراء تتلون بالوان الطيف، ويفيض عليها من اوصافه ما يسمو بها نحو الجمال والروعة، وقد يتماهى وصفه للمكان كثيراً مع الحالة الشعورية للشخصية التي تسكن هذا المكان،

(1) الام جحا، محمد فريد أبو حديد، 32.

(2) عنترة بن شداد، محمد فريد أبو حديد، 1.

(3) ينظر: عنترة بن شداد، 47.

فالصحرَاء بوصفها مكاناً مفتوحاً، تشهد تحولاً تبعاً للحالة التي تمر بها الشخصية، فهذا عنتره يعود بعد رحلته الطويلة والشاقة إلى العراق، يعود وقد أخذ الشوق منه مأخذاً عظيماً، فيرى في الصحراء بعد عودته، ما لم يره من قبل، وهو الذي عاش فيها حياته كلها، رآها وصورها كأنها أحب وأجمل مكاناً إلى نفسه، وصورها على وفق منظوره الخاص لا على وفق منظور انسان لم يَألف حياة الصحراء وطبيعتها:

'فعاذت إليه صوت الماضي كأنه لم يفارق تلك الأرض إلا منذ ليلة، لقد كان كل شيء على عهده لم يتغير منه شيء، فالسمااء لا تزال زرقاء صافية والرمال لا تزال صفراء لامعة والكتبان لا تزال تعلو وتهبط كأنها الأمواج العاتية في بحر عاصف جمد فجأة'(1).

بهذا المعنى استطاع أبو حديد أن يوازن بين الشخصية والنمط المكاني، متخيراً من انماط الامكنة ما ينسجم مع ابعاد الشخصية وطبيعتها. وتظل للمكان امتداداته وتوزيعاته التي لا تنتهي الا بانتهاء رحلة الانسان على هذه الأرض. وطبقاً لذلك يعد المكان من العناصر المهمة في بناء الرواية التاريخية، إذ يستطيع الروائي التاريخي الجاد أن يوحى من خلاله بالكثير من الانطباعات والتصورات الخاصة بالعصر الذي يريد تناوله ووصفه.

(1) عنتره بن شداد، محمد أبو حديد، 162. وينظر: 176.

ببلوغرافيا بالروايات التاريخية العربية بعد عام 1939م

ت	الروايات	المؤلف	سنة الإصدار
1	عبث الإقدار	نجيب محفوظ	1939
2	زنوبيا	محمد فريد أبو حديد	1940
3	طارق بن زياد	معروف الانناؤوط	1941
4	الوعاء المرمرى	محمد فريد أبو حديد	1941
5	فاطمة البتول	معروف الانناؤوط	1942
6	رادوبيس	نجيب محفوظ	1943
7	مرح الوليد	علي الجارم	1943
8	سنوحي	محمد عوض محمد	1943
9	كفاح طيبة	نجيب محفوظ	1944
10	المهلهل سيد ربيعة	محمد فريد أبو حديد	1944
11	سيدة القصور	علي الجارم	1944
12	سلامة القس	علي احمد باكثير	1944
13	قطر الندى	محمد سعيد العريان	1945
14	الملك الضليل (امرو القيس)	محمد فريد أبو حديد	1945
15	غادة رشيد	علي الجارم	1945
16	واسلاماه	علي احمد باكثير	1945
17	فارس بني حمدان (أبو فراس الحمداني)	علي الجارم	1945
18	الثائر الأحمر	علي احمد باكثير	
19	الأم جحا	محمد فريد أبو حديد	1946
20	أبو القوارس عنتره	محمد فريد أبو حديد	1947
21	علي باب زويله	محمد سعيد العريان	1947
22	الشاعر الطموح	علي الجارم	1947
23	خاتمة المطاف	علي الجارم	1947
24	شجر الدر	محمد سعيد العريان	1947

الروايات	المؤلف	سنة الإصدار
25	جحا في جانبولاد	محمد فريد ابو حديد 1948
26	اميرة قرطبة	عبدالحميد جودة السحار 1948
27	بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان 1948
28	الى غرناطة	هاشم نفقر دار 1948
29	هاتف من الاندلس	علي الجارم 1949
30	سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت	شعبان رجب الشهاب 1949
31	الوعد الحق	طه حسين 1949
32	عهد مضى	د. داود سلوم 1958
33	برق الليل	البشير خريف 1960
34	غادة العراق	عمر ابو النصر 1960
35	اليوم الموعود	نجيب الكيلاني 1961

البلوغرافيا تناولت الروايات حسب تاريخ الاصدار للرواية، والمعلومات

الواردة فيها حول تاريخ الروايات اخذت من مصادر عدة منها:

- 1- مدخل الى تاريخ الرواية المصرية، د. طه وادي.
- 2- بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج.
- 3- محمد فريد ابو حديد كاتب الرواية، د. منصور ابراهيم الحازمي.
- 4- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث، قاسم عبده، د. ابراهيم الهواري فضلاً عن التاريخ المدون في الروايات نفسها.

الخاتمة

تم الإشارة في هذا المسرد للروايات التاريخية التي خضعت للدراسة والتحليل المستقصين، مع تجاوز الروايات التي تكررت ضمناً ولم تحظ بمساحة تحليلية واسعة مثل رواية احمس بطل الاستقلال، لعبد الحميد جودة السحار، وملك من شعاع 1943 لمعادل كامل، واحلام شهرزاد 1949 لطف حسين، وروايات تاريخية أخرى تقع خارج المدة الزمنية المحددة للدراسة مثل رواية الحجاج بن يوسف الثقفي لـ (جرجي زيدان) وباب القمر لـ (ابراهيم رمزي) وغيرها. ومن الضروري للتتويه الى ان هذا الجدول خاص بالبحث فقط ولا يمثل الروايات التاريخية الصادرة بعد عام 1939 كلها، لذ فات البحث روايات تاريخية أخرى لم نستطع الحصول عليها لاسباب كثيرة ذكرناها في مقدمة الكتاب.

ليس من اليسير على الباحث استخلاص نتائج بحثه كاملة في خاتمته، وعليه سنقف عند بعض النتائج الرئيسية التي اقضى إليها التحليل النصي لعناصر الرواية التاريخية وابنيته. وفي البدء سنتعرض لاهم النتائج والمظاهر العامة التي تم رصدتها في جنس للرواية التاريخية على نحو مجمل:

ظهر ان للرواية التاريخية في مرحلتها الجديدة - بعد الحرب العالمية الثانية- قد أخذت اتجاهها فنياً جديداً له مميزاته وسماته الخاصة، اذ شهدت تطوراً فنياً واضحاً في بعض نماذجها على مستوى الشكل والمضمون. فعلى مستوى المضمون، مثلاً، تنوعت الحقب التاريخية والمراحل التي اخذ منها الروائيون التاريخيون موضوعاتهم، من موضوعات تاريخية اسلامية، وفرعونية، وبابلية، وعربية، وشعبية وغيرها. بعد ان كانت موضوعات المرحلة السابقة في الغالب اسلامية. وتنوعت مسوغات كتابة الرواية التاريخية ومبرراتها عند الكتاب الجدد، بعد ان كانت تكتب في الغالب لاهداف تعليمية، فصرنا نستشف من الرواية التاريخية في مرحلتها الجديدة اهدافاً قومية او وطنية او دينية، و تتخذ أحياناً رمزاً

لقضية معاصرة، أو ادانة لواقع معيش لم تستطع البوح به على نحو مباشر أو تكتب
لهدف اصلاحي تربوي، وتتخذ أخرى من الهدف الجمالي والفني سببا كافيا للكتابة
في موضوع تاريخي.

وقد شهدت الرواية التاريخية الفنية تطوراً مماثلاً على مستوى الصياغة الفنية
والشكل البنائي، يوم تحررت من سطوة الخبر التاريخي وموضوعيته فسي بنائها
للحدث، وذلك عندما اتخذت من الواقعة التاريخية إطاراً عاماً لاحتداثها، تاركةً
المجال لجانب الخلق الفني والابداعي. فضلاً عن ذلك فانها مارست تحديثاً في
اساليب بناء احداثها، بدءاً من الاسلوب التتابعي ومن ثم اسلوب التضمين والاسلوب
الدائري، الذي رصد في بعض النماذج المحدودة جداً. والامر ذاته يقال بشأن
الشخصية الروائية، التي تنوعت فيها اساليب العرض والتقديم، ووجه الروائيون
التاريخيون اهتماماً أكبر إلى وصف سلوكها ومشاعرهما واستجلاء البعد النفسي لها،
الذي ظل مغيباً أو معدوماً في الروايات التقليدية التي حصرت اهتمامها بوصف
المظاهر الخارجية والسطحية للشخصية. اما المكان فقد وظف توظيفاً جديداً يخدم
الهدف الفني عندما عبر عن طريقه الروائي عن الحقبة التاريخية، من دون ان يعمد
الى الوصف التقريري والمباشر، وصار للمكان الروائي في هذه المرحلة تنوعاته
وانماطه الخاصة التي تجعله فعالاً ومثراً.

أما عن الظواهر الخاصة والنتائج التي توصلنا اليها في ضوء دراسة البنية
السردية للروايات التاريخية العربية فكانت كالآتي:

على مستوى بنية الشخصية بدا لنا ان الشخصية في الرواية التاريخية
صارت محط اهتمام الروائيين التاريخيين الجدد، وتجسد هذا الاهتمام بالشخصية في
نواح عدة: ناحية الاسلوب وعرض الشخصية وتقديمها وتقاسم الاسلوبان الاخباري
والروائي مهمة عرض الشخصية وتقديمها، وان سجل الاسلوب الاخباري اغلبية
بالتقاسم مع الاسلوب الدرامي، إلا ان وجود الاسلوب الدرامي وتنوع تقنياته

ووسائله من حوار وحوار داخلي ومونولوج واسترجاع... الخ يعد بحد ذاته بمثابة تحديث على مستوى بناء الشخصية وتقديمها في الرواية التاريخية. اذا ما قيست بالرواية التاريخية الكلاسيكية في مراحلها الاولى التي عكفت في اغلب نماذجها على استعمال اسلوب اخباري في عرض شخصياتها وتقديمها. وثمة نتيجة اخرى خرج بها الكتاب على مستوى بناء الشخصية ووصفها تخص الاهتمام بالبعد النفسي والفكري للشخصية ووصفه وصفا دقيقاً في بعض الأحيان، بعد ان ظل الكشف عن هذا البعد المهم من ابعاد الشخصية مغيباً في الرواية الكلاسيكية التي ركزت جل اهتمامها على رصد البعد المادي الفيزيائي للشخصية وهذا في حد ذاته يصب في الاطار التحديثي الذي شهدته الرواية التاريخية في هذه المرحلة.

أما الناحية الثانية التي تفصح عن اهتمام الروائي التاريخي بالشخصية الروائية في هذه المرحلة، فهي نجاح بعض النصوص الروائية التاريخية في تحقيق مطلب مهم من مطالب بناء الشخصية وذلك عندما جعلت من بنية الشخصية عنصراً وبنية لا يمكن فصلها عن باقي عناصر السرد الاخرى، مثل الزمان والمكان والمنظور، منطلقة من كون الرواية بنية كلية وكائن حي لا يمكن تجزئته إلا على سبيل الدراسة والبحث. وتجلي هذا الفهم لوظيفة الشخصية من خلال دراسة الشخصية على وفق هذه العلاقات البنائية التي تقيمها مع مكونات السرد وعناصره. وتم ذلك عبر دراسة ثلاثة محاور رئيسة تمثل ثلاث علاقات تقيمها للشخصية مع مكونات السرد، المحور الاول: علاقة الشخصية بالمنظور وجهة النظر، وخرج البحث عبر دراسته لهذا المحور بأن هناك علاقة واضحة بين هذه التقنية (المنظور) وبين الشخصية لها اثرها الفعال على مستوى بناء الشخصية في الرواية التاريخية، ووجدنا هيمنة ايديولوجية واحدة وصوت واحد منفرد هو في الغالب صوت الراوي الخارجي (الكاتب) على مستوى بناء الشخصية، اذ ظهرت معظم الشخصيات الروائية على مستوى السرد من وجهة نظر احادية مثلت صوت الراوي الخارجي، الا ان هذه الهيمنة لم تلغ وجود بعض النماذج القليلة من

الروايات التي لمسنا فيها تعدداً في الايديولوجيات والاصوات. أما على مستوى المنظور التعبيري فمن الملاحظ ان اغلب الروايات التاريخية العربية في هذه المرحلة تميل الى الاسلوب الانشائي الفصيح في لغة السرد على نحو عام، وربما جاء ذلك على حساب الفكرة أحياناً. فجاء سردهم متقللاً بالمحسنات البديعية والبلاغية، مما اثر بدوره على اللغة المستعملة في حوارات الشخصيات، اذ اتسمت معظم حواراتهم بمستوى تعبيري واحد من دون ان يكون هناك تنوع في مستوى الخطاب تراعى فيه طبيعة الشخصية ونمطها وتحول المكان واختلاف الزمان وهذا كله انعكس على اللغة السردية التي تقدم بها الشخصيات الروائية. وعلى صعيد المستوى النفسي للمنظور فقد بدا أن الرواية التاريخية تلجأ الى استعمال المنظور النفسي الموضوعي ويضمير الغائب (هو) في رسم الشخصيات الروائية وتقديمها سردياً، وذلك اكثر من استعمالها للمنظور النفسي الذاتي بضمير المتكلم (انا).

أما المحور الثاني: الشخصية وعلاقتها بالحدث: فقد كشف لنا عن وجود علاقة ديناميكية تقوم بين الشخصية والحدث على اساس مبدأ التأثير والتأثر، اذ شكلت الشخصية في بعض النصوص عاملاً مهماً من عوامل تحريك الحدث الروائي وتصعيده مما يؤكد أهميتها ودورها الفاعل. وهذا الامر بحد ذاته يعد مؤشراً جيداً وإيجابياً يسجل لصالح الرواية التاريخية في مرحلتها الجديدة. بيد ان هذا النجاح لم يمنع من عرض نصوص روائية لم تراعى هذا المطلب المهم.

وتأكد لنا عبر دراسة المحور الثالث وجود علاقة واضحة بين العنوان والشخصية، اذ حملت اغلب الروايات التاريخية في عنواناتها اسماء شخصيات تاريخية وغير تاريخية ارتبطت معها بعلاقات عدة تم تصنيفها بحسب هذه العلاقات إلى ثلاث عنوانات رئيسة، يوحى كل عنوان من هذه العنوانات بطبيعة العلاقة القائمة بين الشخصية والعنوان (فالعنوان الدلالي) أطلق على مجموع الروايات التي اختارت عنوانات تمثل اسماء شخصيات تاريخية مشهورة للدلالة والأشارة إلى

الحقبة التاريخية التي أختارها الروائي ميداناً لأحداثه، من هذه الروايات رواية طارق بن زياد، شجرة الدر، قطر الندى، فاطمة البتول، وغيرها.

وهناك تصنيفات أخرى للعنوان يمكن رصدها في الرواية التاريخية بحسب طبيعة علاقتها بالشخصية، منها (العنوان التأويلي) وهو على العكس من العنوان الدلالي، إذ يطلق على مجموع الروايات التي تختار عنواناً يمثل اسم شخصية لا ترتبط بالأحداث والحقبة التاريخية التي تختارها ارتباطاً مباشراً صريحاً وإنما تقوم على أساس علاقة تأويلية رمزية من هذه الروايات (سلامة القس، وبنات قسطنطين، التأثير الأحمر، ملك من شعاع وغيرها). ويوجد إلى جانب هذين التصنيفين تصنيف آخر للعنوان أطلقنا عليه (العنوان التصريحي)، لأنه يشير إلى الحقبة التاريخية إشارة مباشرة وصريحة وذلك من خلال اسم للشخصية الذي يحمل العنوان.

وغالباً ما تكون الشخصية المسماة في العنوان هي بطل الرواية، ومن هذه الروايات روايات محمد فريد أبي حديد (امروء القيس) (المهلهل سيد ربيعة) (عنترة ابن شداد) وغيرها.

ومن النتائج الكثيرة التي يمكن تسجيلها في دراستنا لعنصر الحدث، هو هيمنة الأسلوب التتابعي في قص الأحداث على بقية ضروب وأنساق بناء الحدث الأخرى، وذلك لخصوصية الرواية التاريخية كونها تقوم أساساً على قص حدث أو أحداث ماضية في سياق أدبي، وغالباً ما تقص هذه الأحداث بنفس ترتيبها في الواقع. ويتميز الأسلوب المتتابع للحدث ببعض المميزات العامة، منها الاستهلال الموسع للروايات التي اعتمدت على هذا الأسلوب في سرد أحداثها، فضلاً عن أن الحدث الذي قدم بهذا الأسلوب جاء، أغلبه، مقسماً على شكل فقرات وأقسام أو فصول أخذت بعضها بتلاييب البعض. على الرغم من هذه الهيمنة التي حظي بها النسق التتابعي في بناء الحدث فإن هذا لم يلغ وجود أنساق أخر مثل نسق التضمين الذي وظف لأغراض فنية وجمالية، خاصة في الرواية التاريخية، لأبعاد الملل والرتابة

التي يولدها السرد التاريخي، واكساب العمل الروائي طابعاً فنياً عن طريق اضافة الخيال على الحقائق التاريخية، ومعظم القصص المضمنة هي قصص غرامية لا تمت للتاريخ بكبير صلة. ووجدنا ان التضمين في الرواية التاريخية يمكن تقسيمه على ضربين بحسب علاقته بالحدث الرئيس او القصة الام هي: التضمين الداخلي والتضمين الخارجي وبالموازنة بين التضمين يلاحظ حضور واسع للتضمين الداخلي على حساب التضمين الخارجي.

ولقد شهدت الرواية التاريخية عبر مسيرتها الطويلة تطوراً ملموساً في مستوى بنائها للحدث اذ عثرنا على نماذج محدودة بنت حدثها بأسلوب متطور يمكن تسميته بالأسلوب الدائري.

وعبر دراسة عنصر اخر من عناصر البيئة السردية في الرواية التاريخية، ظهر ان الرواية التاريخية استطاعت في اغلب نماذجها توظيف المكان توظيفاً فنياً بخدم البناء العام فيها، فقد نجح روائي هذه المرحلة من امثال نجيب محفوظ ومحمد فريد ابي حديد وعلي احمد ياكثير ومحمد سعيد العريان وغيرهم من التعبير عن بيئة الحقبة التاريخية التي يكتبون عنها، تعبيراً صادقاً من دون اللجوء الى التقريرية والمباشرة في ذكر الاحداث التاريخية وامكنتها، واستطاعت بذلك امكنتهم من رسم تصورات صحيحة عن المرحلة التاريخية.

وكان الغالب على الوصف المكاني في الرواية التاريخية الاجمال والانتقاء لمفردات الوصف، اذ لا يميل الروائي الى استقصاء معالم المكان المادية كلها وانما يكفي بالضروري منها، في حين يكون همه منصّباً على وصف الحركة داخل المكان او ما يسمى بالوصف المسرد او الصورة السردية، وتؤدي اغلب وحدات الوصف دوراً ايهامياً حيث يحاول الروائي جاهداً عن طريق وصف مكونات المكان واشيائه الالحاء والتعبير عن المرحلة التاريخية التي يكتب فيها، وهذا شرط مهم من شروط بناء المكان الفاعل في الرواية التاريخية.

أما لغة الوصف فتميزت بنصاعة العبارة وبلاغتها وحسن انتقاء المفردة وفصاحتها مما أخرجها أحياناً من وظيفتها الإيهامية إلى أداء وظيفة أخرى تزيينية أو جمالية.

وقد أفرز التنوع التاريخي لمسيرة الرواية التاريخية عن تطور في توظيف أنماط الامكنة وأنواعها، بيد أن السمة المشتركة بين أغلب الروايات هي توافرها على ثنائية ضدية على صعيد النمط المكاني، وتتبع هذه الثنائية من خصوصية الرواية التاريخية نفسها، إذ توجد بصورة مستقلة في أغلب النصوص الروائية التاريخية ولكنها تتفاوت في نسبة حضورها بين رواية وأخرى، وتتجسد هذه الثنائية بين نمطين هما: المكان التاريخي والمكان الموضوع وبالمقايضة بين النمطين تتساوى كفتا الثنائية مع تفوق بسيط يسجل لصالح نمط المكان التاريخي.

وخرج الكتاب بنتيجة أن حضور هذا النمط في رواية ما وغيابه في رواية أخرى أمر يحدده البناء السردى للرواية وطبيعتها، وبالمقابل لا يعد حضور الامكنة الموضوعية خلافاً بنائياً طالما كان لحضوره مسوغاته ومبرراته. وتتجسّد داخل (ثنائية المكان التاريخي المكان الموضوع ثنائيات ضدية أصغر مثل المكان التاريخي الأليف المعادي، المكان التاريخي المفتوح والمكان التاريخي المغلق، المكان الموضوع المعادي، المكان الموضوع الأليف... الخ.

والامكنة بتشكيلاتها كلها تتصل اتصالاً وثيقاً بمكونات السرد وعناصره، مثل الحدث والشخصية والزمان والرؤى السردية، وتؤدي معها دوراً فاعلاً يصب في خدمة البناء العام للرواية التاريخية. ويعد هذا نجاحاً يسجل لهذا الجنس في مرحلته الجديدة على حساب الرواية التاريخية الكلاسيكية التي ظل المكان فيها منفصلاً عن عناصر السرد الأخرى، ومكتفياً بأداء مهمة الأطار والخلفية التي تدور عليها الأحداث الروائية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - الروايات التاريخية:

- ابو الفوارس عنكرة (عنكرة بن شداد): محمد فريد ابو حديد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1961م.
- إلى غرناطة: هاشم دفتردار، منشورات دار الانصاف - بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 1374هـ - 1955م.
- الام جحا: محمد فريد ابو حديد، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
- أميرة قرطبة: عبد الحميد جودة السحار، مطبعة دار الكتاب العربي، مكتبة مصر، د. ت.
- برق الليل: البشير خريف، الشركة القومية للنشر والتوزيع - تونس، مطبعة العمل التونسية، الطبعة الأولى، تونس، 1961م.
- بنت قسطنطين: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر، للقاهرة، د. ط.
- الناثر الاحمر: علي احمد باكثير، الكتاب الذهبي، يصدره نادي القصة، العدد (17) 1953م.
- جحا في جانبولاد، محمد فريد ابو حديد، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، (سلسلة إقرأ).
- خاتمة المطاف: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ.
- رادوييس: نجيب محفوظ، (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة - بيروت، لبنان، د. ت.
- زنوبيا: محمد فريد ابو حديد: ملتزم للنشر، دار المعارف بمصر، 1958.
- سلامة القس: علي احمد باكثير، الناشر: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
- سلمى التغلبية أو قصة الفتح الاسلامي لتكريت: شعبان رجب الشهاب، منشورات مكتبة الحضارة العربية (بغداد) - مكتبة التحرير (بغداد) 1407هـ - 1986م.

- سنوحي: محمد عوض محمد، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر (سلسلة إقرأ).
- سيدة القصور: علي الجارم، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، (سلسلة إقرأ).
- الشاعر الطموح: علي الجارم، دار المعارف بمصر، القاهرة، (سلسلة إقرأ).
- شجرة الدر: محمد سعيد العريان، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، (سلسلة إقرأ).
- طارق بن زياد: معروف الارناؤوط، مطبعة فتي العرب - دمشق - سوريا د. ط. د. ت.
- عبث الاقدار: نجيب محفوظ (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، د. ت.
- على باب زويلة: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر - القاهرة، الطبعة الرابعة.
- عهد مضى: داود سلوم، مطبعة الايمان (بغداد) الطبعة الثانية 1969م.
- غادة رشيد: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سلسلة إقرأ (87).
- غادة العراق: عمر ابو النصر، منشورات المكتبة الاهلية - بيروت، الطبعة الاولى، 1960م.
- فارس بني حمدان: علي الجارم، دار المعارف للطباعة والنشر، (سلسلة إقرأ).
- فاطمة البتول: معروف الارناؤوط، مطبعة فتي العرب، دمشق، سوريا د. ت. د. ط.
- قطر الندى: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر، 1956، د. ت.
- كفاح طيبة: نجيب محفوظ (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة - بيروت، لبنان.
- مرح الوليد: علي الجارم، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر، سلسلة إقرأ (62).

- الملك الضليل (امرؤ القيس): محمد فريد ابو حديد، ملترزم الطبع والنشر، دار المعارف بمصر.
- المهلهل سيد ربيعة: محمد فريد ابو حديد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1962.
- هاتف من الاندلس: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سنة 1960.
- واسلاماه: علي احمد باكثير، دار الندوة الجديدة، بيروت - لبنان.
- الوعاء المرمرى: محمد فريد ابو حديد، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- الوعد الحق: طه حسين، دار المعارف بمصر القاهرة، 1964.
- اليوم الموعود: نجيب الكيلاني، دار البيان، الكويت، 1969، د. ط.

ثانياً- الكتب العربية والمترجمة:

- القرآن الكريم.
- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967 (دراسة نقدية): شفيق السيد، دار المعارف - القاهرة، 1978.
- الادب بين الميثاق والواقعية، بليخانوف، ت حامد حرب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، د. ط. ت.
- الادب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة - دار الثقافة، بيروت، الطبعة (5) د. ت.
- اركان القصة: ا. م. فورستر، ترجمة كمال عياد، مراجعة حسن محمود، دار الكرنك للنشر، 1960.
- الازمنة والامكنة: المرزوقي، ابو علي المرزوقي الاصفهاني، مطبعة مجلس المعارف، حيدر آباد - الهند، الطبعة (1)، 1332هـ.
- اشكالية المكان في النص الانبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة (1)، 1986 م.
- الف ليلة وليلة، سهير القلماوي، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة 1959 م.

- بانوراما للرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط (1)، بيروت - لبنان، 1982م.
- بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات - بيروت، ط1، 1971.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: ابراهيم الصيرفي، مراجعة د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- بناء الرواية في الادب العربي الحديث: د. عبد الحميد القط، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة (1)، 1982 م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ د. شجاع مسلم العاني، طباعة ونشر: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، 1994م.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة): د. عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية)، بغداد، طبعة (1)، 1988.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي): د. حميد الحمداني، المركز الثقافي، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 1993م.
- البنية والدلالة (في مجموعة حيدر حيدر القصصية، الوعل)؛ عبد الفتاح ابراهيم، الدار التونسية للنشر، 1986، د. ط.
- تاريخ اداب اللغة العربية، ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان د. ط. ت.
- تاريخ الرواية الحديثة: ر. م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1/1967.

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، للتبثير): سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
- التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ (دراسة في تجليات الموروث) محمد احمد القضاة، دار الفارس للنشر والتوزيع - الاردن، ط 1، 2000م.
- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967): د. ابراهيم السعافين، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980م.
- تطور للرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938): د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1968م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2.
- جرجي زيدان: محمد عبد الغني حسن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970م.
- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، الناشر دار الجاحظ - بغداد، ط1، 1980.
- الحداثة: مالك براندري وجيمس ماكفارلين، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، الجزء الثاني، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة - بغداد، 1990.
- حركية الأبداع (دراسات في الادب العربي الحديث): د. خالدة سعيد، دار العودة - بيروت، ط1، 1979.
- الخطيئة والتكفير (من البنية الى التشرحية): د. عبد الله الغذامي، الناشر: النادي الادبي الثقافي، الرباط، ط1، 1985.
- دراسات في الرواية العربية: د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- دراسات في القصة العربية الحديثة (اصولها، اتجاهاتها، اعلامها): د. محمد زغلول سلام، الناشر: منشأة المعارف بالاسكندرية، ط4، 1987م.

- دراسات في نقد الرواية: د. طه وادي، مطبعة النهضة المصرية، مصر، القاهرة، الطبعة (3)، د. ت.
- دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، طبعة (3) د. ت.
- الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية): صفى الرحمن المباركفوري، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1422 هـ 2001م.
- رسم الشخصية في روايات حنا مينه: فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 1999.
- رواية باب القمر: ابراهيم رمزي، مطبعة النهضة بشارع عبد العزيز، مصر 1936.
- الرواية التاريخية: جورج لوكاش، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م.
- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث (نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية) د. قاسم عبده قاسم، د. احمد ابراهيم الهواري، دار المعارف، مصر، 1979م.
- رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، جرجي زيدان، دار الهلال، د. ت.
- رواية جهاد المحبين، جرجي زيدان، دار الهلال، د. ت.
- الرواية الفرنسية: نهاد النكرلي، الجزء الاول والجزء الثاني، دار الحرية للطباعة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (166) (167) بغداد، 1985م.
- الرواية في الادب الانكليزي الحديث: جيمس جويس وآخرون، ترجمة: انجيل بطرس سمعان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة (3).
- الرومانتيكية: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة - دار العودة، بيروت - لبنان، 1973م.

- الرواية والاداءة (نجيب محفوظ): د. عبد المحسن طه بدر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة 2، 1985م.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة: سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة، 1970م.
- سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية الحديثة: حسام الخطيب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1971.
- السحار مفكراً واديباً سينمائياً: عبد المنعم صبحي، تقديم يوسف السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 د. ط.
- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي): د. عبد الله ابراهيم، الناشر: المركز الثقافي العربي، لبنان - بيروت، المغرب - الدار البيضاء، ط1، 1992م.
- الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ.
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأمط الشكل التألفي): بريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، د. ناصر حلاوي، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميزية، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 1999م.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة: د. طه الراوي، الناشر: مركز كتب الشرق الاوسط، د. ط، د. ت.
- صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر - بغداد، ط1، 1980.
- طرائق تحليل السرد الادبي: رولان بارت وتزفيتان تودوروف وجيرار جينت وامبرطوايكو وآخرون، ترجمة: مجموعة باحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط - المغرب، ط1، 1992.
- العالم الروائي عند غسان كنفاني، عبد اللطيف شيكر ابو ياسين الفارابي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة (1)، 1987.

- عالم الرواية: رولان بورنوف وريال لوئيلية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1، 1991م.
- عناصر القصة: روبرت شولز، ترجمة: منقذ الهاشمي، الناشر: دار طلاس، سوريا - دمشق، 1998، د. ط.
- الفضاء الروائي في الغربية (الاطار والدلالة): منيب محمد البوريمي، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد. د. ت.
- فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ: مصطفى التوني، مطبعة تونس - قرطاج، 1981، د. ط.
- فن القصة: د. محمد يوسف نجم، الناشر: دار الثقافة لبنان - بيروت، الطبعة (4)، 1963م.
- الفن القصصي في الادب العربي الحديث: محمود حامد شوكت، ملتزم الطبع والنشر: دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1963م.
- فن النثر المتجدد: د. عبد الرزاق حسين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، دار المعالم للثقافة والنشر والتوزيع، الاحساء، الطبعة (1)، 1419هـ - 1998.
- فن النثر الادبي: شكري الماضي، القاهرة، دار العودة، بيروت، الطبعة (2)، 1979.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): د. عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة - الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1998.
- قصص الانبياء، الامام ابو الفدا اسماعيل بن كثير، ت 701-774هـ، مؤسسة دار المعرفة، عمان، الطبعة الاولى، 1421 هـ - 2001م
- القصة في الادب العربي الحديث (1870-1914): محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 1966م.

- قضايا الرواية الحديثة: جان ريكازدو، ترجمة: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، سوريا-دمشق، 1977، د. د. ط.
- قضايا الفن الابداعي عند دوستوفسكي: م. ب باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، وزارة الثقافة والاعلام-بغداد، ط1، 1986.
- الكتابة القصصية عند البشير خريف (الاشكال والدلالات): فوزي الزمرلي، الناشر: الدار العربية للكتاب، 1988م، د. د. ط.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988.
- لسان العرب (الجزء الرابع): ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت711هـ) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.
- المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة): د. عبد الله ابراهيم، الناشر: المركز الثقافي العربي، لبنان - بيروت، المغرب - الدار البيضاء، ط1، حزيران 1990م.
- محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية: شاكر مصطفى، الناشر: مطبعة الرسالة، سوريا، د. ط، 1957.
- محاضرات عن القصة في لبنان: د. سهيل اندريس، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1957م.
- محمد فريد ابو حديد (كاتب الرواية): د. منصور ابراهيم الحازمي، مطابع الجزيرة، بالملز - الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1390هـ - 1970م.
- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: فاضل ثامر، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، العراق، بغداد، ط1، 1987م.

- مدخل الى تاريخ الرواية المصرية (1905-1952): د. طه وادي، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، ط1، د. ت.
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوفي وجميل شاکر، الدار التونسية، ط1، د. ت.
- مدخل لدراسة الرواية: جريمي هوتورون، ترجمة: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1969.
- المسرحية في الادب العربي الحديث (1847-1914)، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة - بيروت، ط (2)، 1967م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة - لبنان.
- مقومات القصة العربية الحديثة (بحث تاريخي وتحليلي مقارن): د. محمود حامد شوكت ملتزم الطبع والنشر: دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، د. ت.
- المكان في الرواية: (دراسات في فن الرواية العراقية)، ياسين النصير، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة، (57)، 1980م.
- منهج الواقعية في الابداع الادبي: صلاح فضل، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط2، 1980.
- موجز تاريخ الادب الانكليزي: ايفور ايفانز، ترجمة: شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ، الدار المصرية للكتاب، 1958م.
- نحو رواية جديدة: الآن روب غريبه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، ط1، د. ت.
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وارستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرايبشي - المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية، 1972م.

- (تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي): عواد علي، مجلة عمان (عمان)، الاردن العدد(39) ايلول، 1998م.
- (الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال): حسين يوسف، مجلة اداب الرافدين، كلية الاداب، جامعة الموصل، العدد (4) السنة 1992م.
- (الرواية التاريخية: عمل التاريخ، عمل الادب) د. ضياء خضير، افاق عربية (بغداد) العدد (6) السنة 1989م.
- (الشخصية في صناعة الرواية): اليزابيث بوين، ت: عبد الواحد لؤلؤه، الاداب، بيروت، شباط، 1957م.
- (العصر والبيئة والتاريخ): محمد سعيد العريان، الثقافة، العدد(23) السنة 1941م.
- (العنوان في النص القصصي - الاختيار): محمود عبد الوهاب، مجلة افاق عربية (بغداد)، العدد (5) السنة التاسعة عشر، مايس، 1994م.
- (القصة التاريخية في الادب العالمي): د. عدنان رشيد، مجلة الاقلام (بغداد) العدد(5) سنة 1973م.
- (مشكلة الاقلية في الرواية التاريخية اللبنانية): د. منصور ابراهيم الحازمي، مجلة الدرة (الرياض)، المملكة العربية السعودية، العدد (2) السنة الثانية 1976م.
- (مشكلة المكان الفني): يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة الف (البلاغة المقارنة) العدد (6) ربيع 1986.
- (المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة افاق عربية، بغداد، العدد الثامن، نيسان، السنة الخامسة، 1980.
- (المكان كمصطلح تاريخ فني في فنون العراق القديمة): د. مؤيد سعيد، مجلة افاق عربية (بغداد) العدد (1) ايلول السنة الاولى 1975م.

- (هل لدينا رواية تاريخية): عبد الفتاح الحجمري، مجلة فصول المجلد (16) العدد (3) السنة 1997م.
- (نقد المشروعية: الرواية للتاريخية في الجزائر): عمار بلحسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (76-77) حزيران 1990م.
- (الوهم ووجهة النظر في النقد الروائي الحديث): ريتشارد هارترز فوكسل، ت: عبدالستار عبد اللطيف مال الله، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) للعدد (1) السنة 1998م.

رابعاً - الرسائل الجامعية:

- البناء الفني في الرواية التاريخية العربية (1870-1939) دراسة فنية مقارنة: خالد سهر محي الساعدي - رسالة ماجستير - كلية الاداب، جامعة بغداد، 1989م، مطبوعة على الآلة الكاتبة.
- البناء الفني في رواية (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف): خالدة خليل رشو، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1998م.
- البناء الفني في الرواية العربية في الكويت: مهدي جبر صبر، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1987م.
- البناء الفني للقصة القصيرة - القصة العراقية نموذجاً - ثائر عبد المجيد، رسالة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1945، مطبوعة على الآلة الكاتبة.
- تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد الخزاعي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد) - جامعة بغداد، 1998م. مطبوعة على الآلة الكاتبة.
- الرواية التاريخية (رواية ابو نر الغفاري) عبد الحميد جودة السحار انموذجاً، قتيبة محسن، رسالة ماجستير، كلية الاداب - جامعة الموصل 1998م.

- السردية في النقد الروائي العراقي (1985-1996م): احمد رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات -- جامعة بغداد، 1997، مطبوعة على الالة الكاتبة.
- الشخصية في عالم فرمان الروائي: طلال سلمان، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1996، مطبوعة على الالة الكاتبة.
- المكان في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي: حسن سالم هندي، رسالة ماجستير، كلية للتربية - الجامعة المستنصرية، 1999.

خامساً - اللقاءات:

لقاء اجراه الباحث مع د. داود سلوم حول روايته عهد مضى بتاريخ 200/9/8م.

